

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

GIOVANNI MICHELUCCI

LO SPAZIO CHE ACCOGLIE

FABIO FABBRIZZI

edifir
EDIZIONI FIRENZE

15/1/73
S.M.

GIOVANNI MICHELUCCI

LO SPAZIO CHE ACCOGLIE

FABIO FABBRIZZI

Il volume è frutto delle ricerche svolte presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze ed è pubblicato con il contributo fondi ricerca del Dipartimento.

Con il patrocinio della Fondazione Giovanni Michelucci



© Copyright 2015

Edifir Edizioni Firenze s.r.l.

Via Fiume, 8 – 50123 Firenze

Tel. 055289639 – Fax 055289478

www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale

Simone Gismondi

Responsabile editoriale

Elena Mariotti

Stampa

Pacini Editore Industrie Grafiche

ISBN 978-88-7970-719-0

Referenze iconografiche

La selezione delle immagini è stata curata da Nadia Musumeci.

Le fotografie provengono dall'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole e i disegni dal Centro di documentazione Giovanni Michelucci di Pistoia.

Ringraziamenti

Si ringraziano Corrado Marcetti e Nadia Musumeci della Fondazione Michelucci per la preziosa collaborazione.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

UNA PREMESSA

Spiegare le ragioni di un libro è cosa alquanto difficoltosa.

Un libro per me è un atto sorgivo che va al mondo come un destino che non si può evitare, come un desiderio che cresce indipendentemente dalla volontà, quasi come un domani che arriva comunque. Un libro è un atto d'amore che nasce piano ma che esce violento, spinto da un'urgenza inesorabile che a poco a poco diventa sempre più vera, quasi che alla fine fosse lei, la sua più intima ragione.

Un libro – un mio libro – non è mai una storia a sé ma un momento diverso di una stessa storia che si allunga in aspetti differenti e in accenti nuovi e questa storia cerca sempre di narrare quella bellissima ma imperfetta umanità che celandosi nel pensiero dell'architettura, fa dell'architettura un ragionamento sull'uomo.

Per questo, scrivere d'architettura, progettare l'architettura e insegnare l'architettura, sono per me facce di quella stessa ricerca che altro non potrei definire che “umana” e che da molti anni, ormai, mi appare come l'unico senso possibile per parlare della forma e della sua composizione.

Quindi Michelucci, che di questa ricerca sull'uomo ne fa il suo unico e quotidiano viatico, non può che essere, da tempo immemore, una delle mie figure di riferimento.

Di Michelucci ho sempre amato questo suo parlare d'architettura parlando d'altro, questo suo arrivare dritto al cuore delle questioni passando non per la porta ma per la finestra, cioè, raccontando storie che fanno affiorare altre storie e che ti fanno sentire all'interno di un appartenere solidale e felice, per usare un termine a lui molto caro, dove la semplicità dei fatti quotidiani si confonde alla complessità degli arcani della vita.

Dalla sua lezione ho cercato di prendere quello sguardo obliquo che fa vedere dietro l'apparenza delle cose, altre cose, magari meno luminose, ma ben più forti di quelle viste in primo piano. Un guardare il suo, che mi è sempre sembrato una promessa di futuro, un credere ostinato nelle molte capacità ma anche nelle molte sensibilità dell'umano. Un futuro che tuttavia nel proprio guardare avanti, volge inevitabilmente lo sguardo anche indietro, verso la radice solida di una dimensione antica, fatta come quando si deve fare un muro, di mattoni bagnati che fanno sanguinare le mani, basata cioè su una sapienza che è prima di tutto esperienza di vita.

Di Michelucci ho sempre amato quel suo sentirsi “costruttore”, ovvero, quel suo essere impegnato a tessere fili sottili tra anime diverse e tra competenze diverse, come se il ruolo del suo essere

architetto, risiedesse tutto nella consapevolezza della comunità e del suo sentirsene parte, come una scheggia piccola ma indispensabile al grande respiro del mondo.

Tutto questo e altro ancora, ha portato nel tempo, a farmi vedere nella sua opera la rara capacità di trasformare lo spazio, non tanto nel palesarsi della dimensione emotiva, che come sappiamo per sua natura è tanto intensa quanto fugace, quanto piuttosto nella concretizzazione dello sfondo dell'esperienza che in quello stesso spazio vi si compie. Esperienza come fatto duraturo, permanente ed evolutivo. Quindi la forma dello spazio come ente capace di sollecitare, provocare ma anche sottolineare e commentare, la forza delle relazioni.

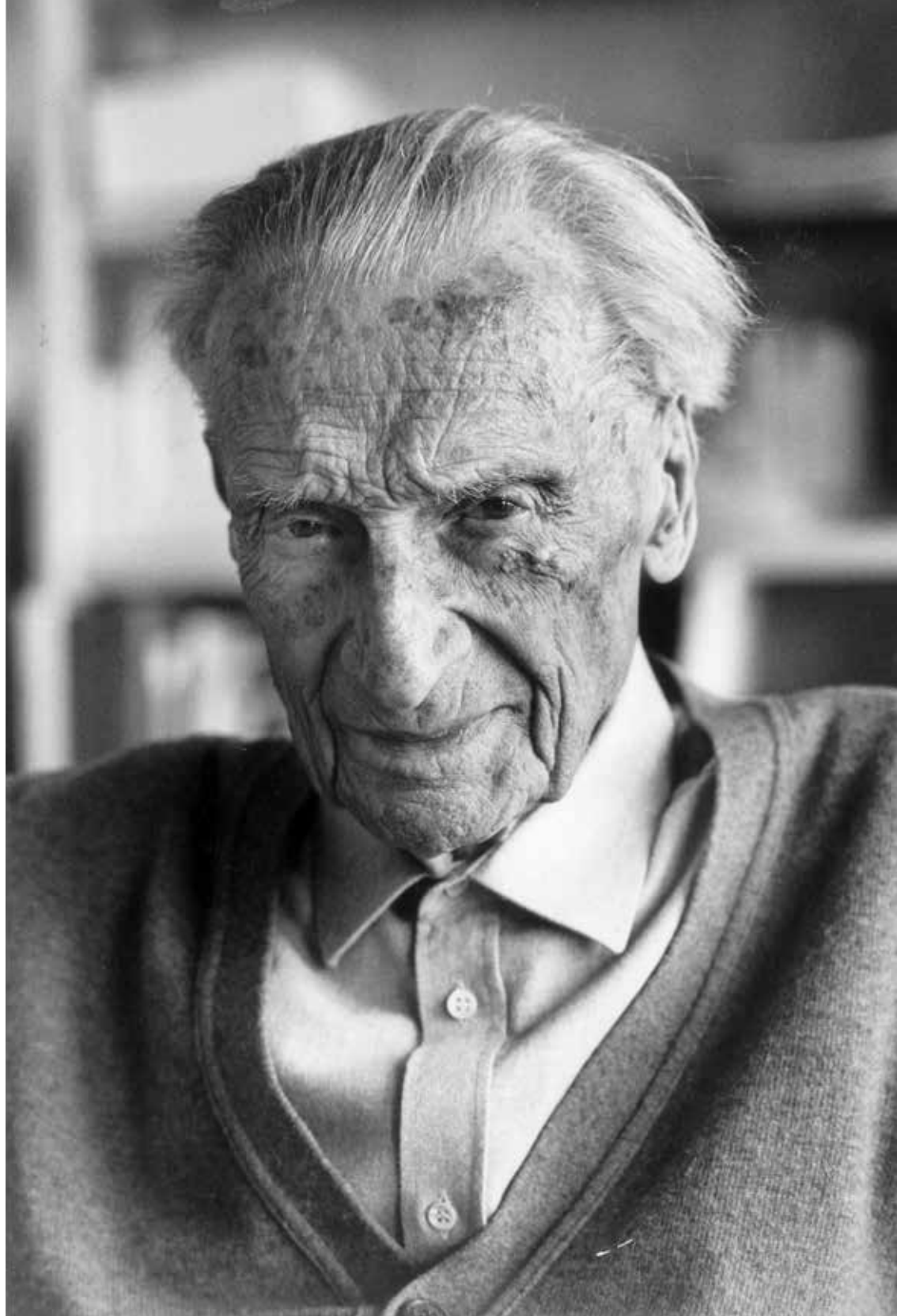
Su queste relazioni e sulla loro molteplice fisicizzazione, Michelucci imposta una visione del progetto che mi pare una tra le più forti e innovative dell'intero Novecento. Ovvero, quel suo pensare la forma dell'architettura come un valore transitorio, mutevole e variabile, come variabili e mutevoli lo sono nel tempo le condizioni al contorno necessarie per legittimarla. Una forma che liberamente plasmata dalla pulsazione vitale dei vari flussi della città, sensibilmente orientata dalle misure e dalle figure dei vari contesti e coerentemente indotta dalla natura dei diversi paesaggi, appare felicemente distante dalla ricerca spasmodica di ogni formalismo fine a se stesso e che di volta in volta, in nome di una modernità rincorsa a tutti i costi attraverso l'alterna ricerca di razionalità, di organicità e di espressione, si è quasi sempre imposta, e continua purtroppo ad imporsi, sulle altre ragioni del progetto.

Da qui l'attualità di Michelucci e il bisogno di scrivere ancora un libro su di lui. Un libro che non vuole aggiungere necessariamente nessun punto fermo nella sua esegesi, quanto, nel sistematizzare alcune riflessioni già fatte, ampliarne altre e affrontarne di nuove, cercare solo di offrire un possibile sguardo a quella immensa e spesso dimenticata potenzialità che l'architettura possiede nel costruire dialoghi.

Dialoghi che basandosi su un riscoperto senso del futuro, possono andare a costituire per noi tutti che facciamo architettura nella complessa asetticità del nostro tempo, un nuovo punto fermo, invitandoci a riflettere sulla oramai, credo, inevitabile necessità, di provare a riportare l'uomo al centro dei nostri interessi.

F.F.

I. Ritratto di Giovanni Michelucci,
1987 (Foto Maurizio Berlincioni)



CAPITOLO PRIMO. VARIABILITÀ

I.1. RADICI

Uno degli aspetti più innovativi e rivoluzionari che la cultura architettonica fiorentina ha prodotto e sviluppato nell'arco dell'intero Novecento è senza dubbio quell'insieme di visioni, di approcci, di progetti e realizzazioni che possono essere riconducibili all'interno del tratto accomunante della cosiddetta *Variabilità*.

Idea sicuramente non univoca e nemmeno facilmente circoscrivibile, la Variabilità, può essere intesa come una sorta di felice attitudine della progettualità fiorentina che ha visto in Giovanni Michelucci il suo cantore più consapevole, ma che può essere letta anche come una sorta di possibile e costante permanenza che da sempre riesce a caratterizzare l'identità e il carattere figurale e quindi compositivo, della città di Firenze.

Rispetto a quelle che solitamente possono considerarsi come le diverse categorie di riferimento poste alla base della costruzione della città, sia della sua fisicità ma anche della sua figuratività, la visione presente nell'idea della *Variabilità*, pare privilegiare sulle altre, le categorie legate alla dimensione immateriale. In altre parole, come se questa idea, altro non rappresentasse che una sorta di controcanto rispetto ad un comune pensiero sulla città e sul suo progetto impostato solitamente sulle questioni legate alla dimensione contingente dello spazio, ovvero, agli aspetti costruttivi, tecnologici, economici, politici, ma anche a quelli più ineffabili come quelli geometrici, simbolici e proporzionali. Come se di fatto contasse, piuttosto che l'evidenza e l'immanenza di criteri materiali, la ben più indicibile complessità dei rapporti tra le categorie in gioco, ovvero le loro connessioni, i legami, i nessi, le attinenze, i dialoghi. Insomma, per dirla in altre parole: le relazioni.

Tutto il pensiero progettuale di Michelucci, pare essere riconducibile alla sostanza di questa idea, ovvero riesce nelle molte fasi mostrate nel corso della sua lunga parabola creativa, ad esprimere con intensità diverse, l'idea di una città che crea se stessa sulla variabile costruzione delle infinite relazioni che concorrono a formarla. Quindi le relazioni, i flussi, gli scambi, costituiscono il battito vitale su cui si imposta la crescita della città e con essa, la sua capacità di autogenerazione.

Michelucci che amava definire la città come *storia in continuo divenire*, è perfettamente consapevole che ogni città è il risultato di un sedimentarsi di storie e tradizioni diverse, ognuna

espressione e traduzione di particolari relazioni che nel corso del tempo hanno creato il corpo, la sostanza e l'essenza delle loro diverse immagini. E ben comprende che in un mondo affollato di possibilità, gli stimoli per un'auspicabile via da percorrere possono essere offerti soprattutto dalla comprensione e dall'interpretazione della storia, ben consapevole del fatto che il presente debba ascoltare maggiormente quanto il passato abbia da dire, in modo da disvelarne tracce e presupposti per dare forza e legittimazione a qualunque operato architettonico.

In questa visione di *variabilità*, la storia non appare, allora, come sistema da cui attingere, ma si presuppone una storia intesa nella propria capacità evolutiva, capace di fare arrivare nel contemporaneo, non delle risposte istantanee a cui riferirsi di volta in volta, bensì, la forza e l'essenza di principi che per quanto riguarda l'architettura, possono essere prima che formali, soprattutto compositivi. Quindi il pensiero legato alla variabilità e all'uso compositivo della storia professato da Michelucci, conduce alla consapevolezza che non sono le forme, bensì i principi di forma che le stesse forme del passato veicolano e tramandano, ad essere soggetto di interesse e di interpretazione progettuale, a riprova di come il progetto per essere davvero innovativo, debba essere affrontato nel presente, con uno sguardo al futuro, ma anche e soprattutto, con una salda radice infissa nella memoria.

E Michelucci sa bene che questa sua idea deve trovare specchio in una visione di città intesa in chiave dinamica e non congelata in una propria immagine astratta; una città mutevole, risolta quotidianamente attraverso la vita dei propri abitanti e capace di conservare la propria figuratività nel tempo anche attraverso gli inevitabili cambiamenti. In questo senso, comprende come Firenze rappresenti un caso emblematico e lo rappresenti per due motivi diversi. Il primo, appunto, proprio per un uso che potremo definire "storico" delle diverse relazioni come possibile base della sua progettualità urbana e architettonica, il secondo invece, per quella sua rara capacità di allestire proprio attraverso di esse, non solo una propria figuratività, ma anche una vera e propria narrazione sul mondo.

Tutte le volte infatti che vengono espresse nell'immanenza della forma dell'edificio, della città o del paesaggio, dei principi – siano essi di composizione, di costruzione o di semplice utilità – si afferma sempre una più generale riflessione ideologica sull'uomo e sulle cose; quindi architettura come spirito del tempo, espressione di valori in divenire che riflettono cosmogonie differenti. E a Firenze non sono però solo i linguaggi, le misure, le geometrie, le tecniche e i simboli a descrivere le diverse visioni del mondo, quanto soprattutto le infinite relazioni in esse sottese che se ben colte, costituiscono la vera essenza dell'architettura.

Per tracciare una ricognizione breve in questa riflessione, potremo proprio iniziare affermando che la tipologia della casa-torre e la consorterìa da cui deriva l'evoluzione dell'isolato chiuso su cui si è impostato l'*imprinting* figurale del carattere massivo e silente dell'architettura fiorentina, anche se nato su basi difensive necessarie ai mutevoli umori delle fazioni in cui era suddivisa la

società medievale, costruisce un carattere architettonico ricorrente che non domina ma che al contrario accoglie. Accoglie proprio perché basato sulle relazioni, sugli scambi, sui flussi, sulle dinamiche tra le diverse parti, quindi non respingendo ma offrendo semplicemente con severità, l'indispensabile al proprio funzionamento.

Durante l'Umanesimo, il Brunelleschi, il Michelozzo, l'Alberti e il Buontalenti, hanno dato anch'essi saggio di questo approccio che si potrebbe definire "dialogante", ovvero un approccio attento alla forma ma anche alle relazioni in essa sottese. Le loro prove sono state capaci di declinare nell'architettura e nella città, l'idea di un *umano* tornato ad essere misura di tutte le cose dopo la chiusura e la sua subordinazione all'idea di Dio, tipica della visione medievale. Va da sé che il progetto rinascimentale nella propria immagine razionale e intelligibile è ancora – potremo dire per proprio statuto – un ragionamento sulle molte relazioni istituite con l'uomo, ma la visione idealizzata della città che proprio in quel periodo ha avuto in Italia punte di estremo fulgore, proprio a Firenze riesce a stemperarsi in una dimensione corrente. L'architettura umanista fiorentina non è infatti solo la riscoperta interpretata di una codificazione di matrice classica, ma il segno vivo di una città reale. La città ideale del Rinascimento è lontana dall'uomo, è congelata nel suo disegno, fermata nelle sue proporzioni, mentre Firenze è un corpo vitale che pulsa di un battito che porta in sé la propria matrice di impianto romano, deformata e scomposta poi dalla crescita casuale dell'epoca medievale, riportata infine a sistema dalla misura rinascimentale. A dimostrazione di questa vitalità valga per tutti l'approccio brunelleschiano adoperato nello Spedale degli Innocenti, nel quale dietro alla purezza delle proprie forme, non si cela solo l'invenzione di un modo nuovo di guardare all'architettura, ma un vero principio di accoglienza. Il portico ad esempio, è un ricetto urbano che media la città all'edificio, come se l'edificio in quel momento si facesse città, ribaltando i tradizionali ruoli in gioco. La città entra dentro l'edificio attraverso il sistema dei suoi chiostri e l'edificio accoglie la stessa città facendosene carico. Questa caratteristica di reciprocità tra la città, l'edificio e l'uomo, diverrà una costante nel progetto fiorentino, divenendone uno dei suoi tratti più significativi.

Questa visione rinascimentale che vede l'uomo artefice della storia, va in crisi nella seconda metà del Cinquecento e con essa anche i diversi codici del classico. In fondo l'inizio dell'era moderna si fonda proprio su questa crisi e a Firenze e nella sua architettura, in un episodio piccolo e marginale, questo passaggio viene sancito in tutta la sua carica di rottura e innovazione. Con il timpano spezzato in due parti rovesciate a formare il volo di due ali simmetriche, il Buontalenti nella Porta delle Suppliche agli Uffizi, consegna la narrazione di un disagio. Ovvero il non riconoscersi più nella perfetta sintonia con il recupero della classicità, con il suo mondo logico e ordinato che seppur vedeva l'uomo come motore di ogni azione e conseguenza, non riesce ad esprimere più la complessità che la filosofia va definendo, che la scienza sta dimostrando e che l'arte sta cogliendo. Insomma, qualche ingranaggio di questa collaudata cosmogonia si sta inceppando e questa picco-

la architettura è ancora lì a ricordarci le titubanze ma anche la potenzialità contenuta in questo momento. Un momento che non è ancora una visione, che sicuramente non avrà la forza di altre architetture ma che ha il valore di un atto fondativo. Una sorta di “istantanea” fermata un attimo prima della deflagrazione che avverrà in maniera compiuta e completa grazie alla sensibilità dei secoli successivi e che culminerà nella liberazione attuata, per esempio in ambito romano, da un Piranesi. Tutto allude ormai ad una totalità irrimediabilmente spezzata e sul piano filosofico ci si interroga sulla dimensione aprioristica delle cose che nell'architettura si riflette nell'immaginare una categoria che procede la realizzazione, come se per la prima volta si sancisse che la concezione procede l'opera. Ma la nascita dell'idea del tipo coincide in architettura con la scoperta di una nuova razionalità, di segno diverso rispetto a quella rinascimentale, non più legata all'universalità dell'uomo, ma alla sua personalità. Sarà in questa nuova visione che verranno gettate le basi per quella sorta di “istintualità dello spazio” capace di aprire il progetto ad un nuovo dialogo con la natura, costruendo di lì a poco la moderna concezione del paesaggio.

L'Ottocento fiorentino sviluppa questa visione attraverso una progettualità basata sulle connessioni fra le varie parti della città e della natura circostante. Il Poggi, per esempio, nel fondere i caratteri del Neoclassicismo e del Romanticismo, ha saputo incrociare il rigore razionalista del tipo alla visione della natura, come occasione per individuare un nuovo immaginario. Con il suo Piano infatti, non si fa altro che aprire la città a nuove relazioni, legando non solo le due parti di tessuto urbano trovatesi a contatto tra loro dall'abbattimento delle mura, ma strutturando una continuità visiva e relazionale con il verde delle colline d'Oltarno, creando così una vera e propria operazione di costruzione del paesaggio. Qui, la ricerca del Pittresco rincorsa attraverso piccoli luoghi circoscritti guidati da una logica della scoperta, si fonde ad uno dei temi cardine dell'Ottocento romantico, ovvero quello dell'infinito. Vedute, affacci, prospettive, si snodano lungo il percorso del Viale dei Colli a catturare un insieme che mai prima di allora era stato colto e portato a valore collettivo nella propria dimensione paesaggistica. Si assegnano così delle nuove relazioni all'insieme e un valore inedito allo sguardo che culminando nella spianata del Piazzale Michelangelo, offre della città sottostante, la forza di una scena che può apparire a tratti sublime. Insomma, tra Ottocento e Novecento si rafforza ulteriormente l'idealizzazione dell'immagine di Firenze, iniziata ormai da tempo grazie ai molti viaggiatori e intellettuali stranieri richiamati dalla sua arte e dalla sua architettura. Ma per averne una chiave di lettura diversa e addentrarsi verso l'essenza delle relazioni che la strutturano, bisogna arrivare al 1914, quando Geoffrey Scott, il giovane studioso americano, bibliotecario di Bernard Berenson, pubblica *l'Architettura dell'Umanesimo*, un rivoluzionario testo rieditato nuovamente nel 1939 dopo la sua prematura scomparsa. In questo lavoro, pensato come una sorta di contributo alla storia del gusto, al di là della scorza all'apparenza estetizzante, si coglie un punto di vista inedito che sicuramente ha contribuito a modificare la visione non solo della lettura dello spazio urbano ma anche del suo progetto. Lo

spazio della città, e quello di Firenze in particolare, viene inteso attraverso una lettura in chiave dinamica, cioè aggiungendo alla sua appena acquisita dimensione di temporalità, anche l'espressione e la similitudine delle infinite relazioni istituibili tra le forme e le molte necessità dell'uomo. Uno spazio la cui casualità appena gestita dal rigore di alcuni sporadici interventi, diviene fatto esistenziale, consacrando dunque l'architettura e il suo progetto alla fenomenologia.

Da qui l'immissione nella struttura teorica e operativa della progettualità di quegli anni, di contributi e visioni laterali al progetto, facendolo diventare crocevia di discipline diverse prima di allora sconosciute ai temi dell'architettura, ma che non fanno altro che rafforzare nuovamente la sua visione umana. Una sorta di continua registrazione del reale pare quindi diventare il presupposto per la lettura e per la composizione dello spazio, basato, misurato e percepito ancora una volta attraverso l'universale ma innovativa categoria della relazione.



2. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, Por Santa Maria, 1946

I.2. LA NUOVA CITTÀ

Con queste radici si comprendono forse meglio le posizioni sulla città e sulla sua progettazione portate avanti dalla cultura fiorentina a cavallo tra le due guerre mondiali e sbocciata in maniera più compiuta nei temi della ricostruzione delle zone distrutte attorno a Ponte Vecchio.

L'episodio della Stazione di Santa Maria Novella, ad opera del Gruppo Toscano, nella eccezionalità della sua dimensione linguistica e spaziale tale da declinare le istanze e le assertività del Moderno razionalista ad una via maggiormente sensibile alla storia e alla tradizione figurale fiorentina, incarna al meglio, i prodromi di una composizione che fa della *variabilità* il suo nucleo essenziale. L'edificio del Fabbricato Viaggiatori della nuova Stazione di Santa Maria Novella è, infatti, ancora oggi a tutti gli effetti, non solo un edificio, ma un vero e proprio "pezzo di città". Con la sua galleria di testa, non solo raccoglie e orienta i flussi destinati alle funzioni legate al viaggio, ma concretizza e "costruisce", un flusso ben più ampio che partendo dalla città, porta la sua pulsazione vitale nelle sue viscere, in un rapporto di inedita quanto riuscitissima reciprocità. Come se l'edificio e la città si saldassero in un rapporto biunivoco grazie al quale, dopo l'atto progettuale non esistesse più un edificio autonomo e una città al proprio intorno, ma un fatto unitario, che vive delle relazioni che tra i due sistemi variabilmente si vengono a creare, come se la città entrasse nell'edificio e l'edificio si facesse città. Insomma, la Stazione di Santa Maria Novella si mostra in tutta la propria potenza di fatto urbano, costituendo una vera e propria polarità che come una presenza accogliente viene attraversata e soprattutto "abitata" dalle infinite variabili e mutevoli circostanze che costituiscono la vita della città.

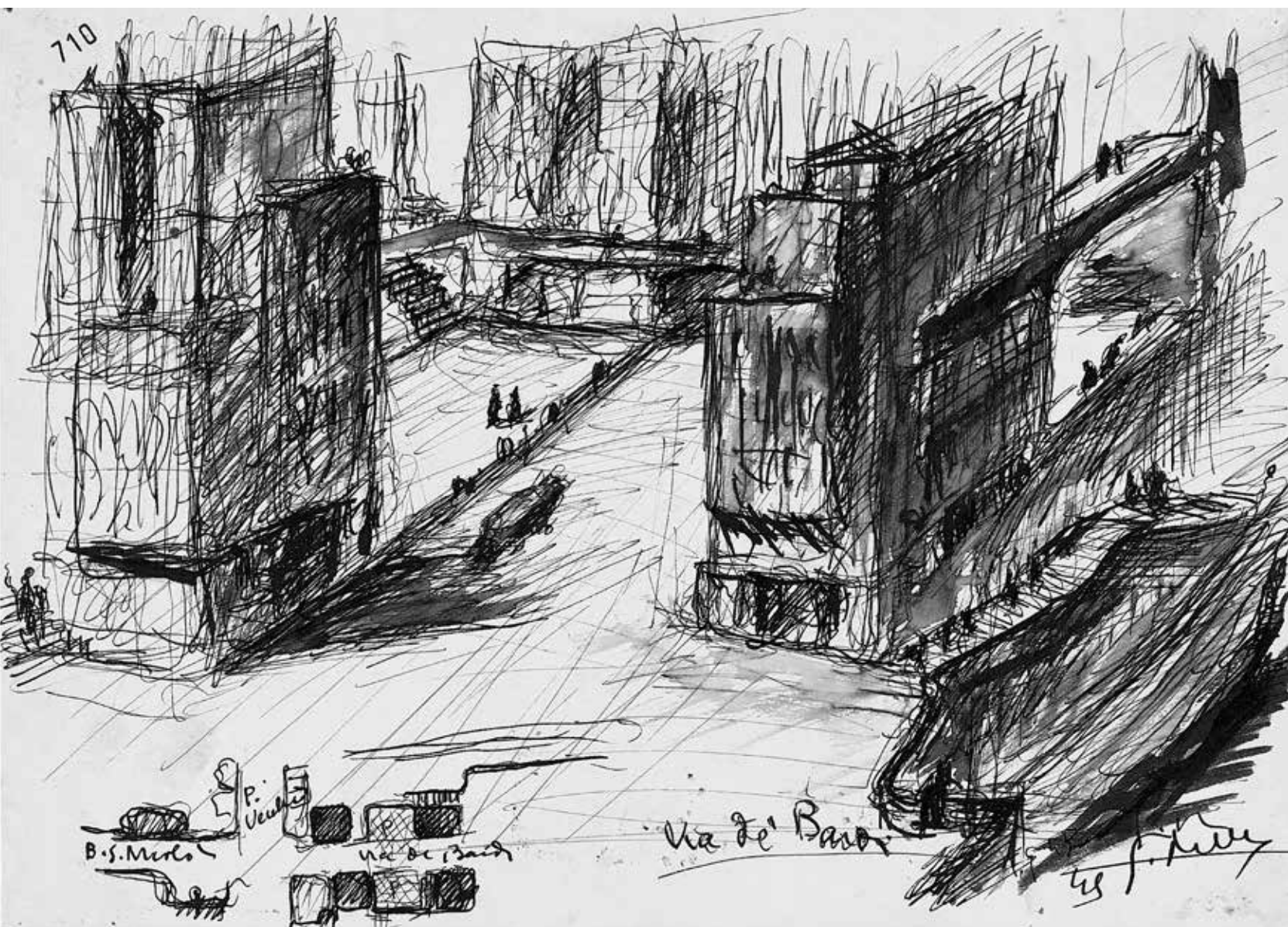
Durante la seconda guerra mondiale si manifesta a Firenze un generale stato di inattività progettuale nel quale crescono però le aspettative per nuovi modelli di città. In questa chiave va interpretato il *corpus* dei disegni che Savioli, allievo di Michelucci, dedica alla Città Ideale e nel quale si fissa l'utopia di una concezione che poi, finita la guerra, verrà interpretata in termini reali. In quegli anni il giovane Leonardo Savioli sceglie quale luogo di sperimentazione progettuale, quella parte di Firenze che di là da Ponte Vecchio si unisce alla collina. I temi presenti nella zona, spaziando dalle preesistenze architettoniche e ambientali, consentono una rilettura dell'esistente evidenziandone le emergenze

all'interno di un connettivo che rimane indefinito. Le piazze, le chiese, i portici, i ponti e soprattutto il fiume, divengono gli elementi di una visione che prima di essere urbana appare fortemente legata all'esistenza. La Città Ideale è per Savioli la città di Firenze, pronta a rinnovarsi sull'interpretazione delle sue figure più consuete, messe nuovamente a sistema da una nuova idea di umanità. Alla base della Città Ideale c'è infatti il mondo ideale, atto di fede verso un futuro che le privazioni della guerra fanno immaginare come migliore del passato. Un mondo del quale la città ne diviene la metafora più calzante, capace di mostrare al contempo la doppia anima dei propri temi universali che si fondono ad una dimensione quotidiana e corrente dell'esistenza. In fondo la Città Ideale di Savioli è una città classica, scossa dalla discontinuità di alcuni episodi-chiave che divengono i nuovi fuochi di un sistema inedito di relazioni. Il fiume diviene la spina dorsale di questo rinnovamento dal quale pare fluire una vitalità che si riversa nella città attraverso nuovi percorsi disposti su più livelli. Un corpo urbano poroso quindi, che accoglie e che dialoga con quella reciprocità tra l'edificio e il connettivo, tra il pubblico e il privato, tra l'artificiale e il naturale che la Firenze Rinascimentale aveva già praticato. Lo spazio si dilata fino ad annullare la tradizionale separazione tra il dentro e il fuori, tra il sopra e il sotto, tra il vicino e il lontano, nella rincorsa di quella fluidità che costituirà uno dei cavalli di battaglia dell'intero Novecento.

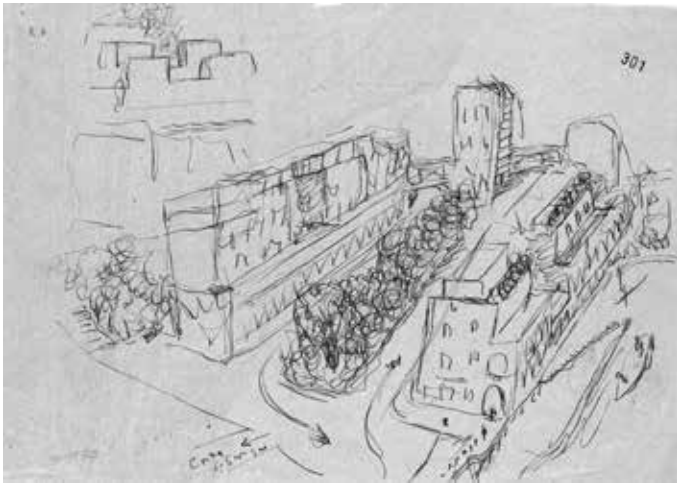
Appare chiaro come dietro alle visioni urbane del giovane Savioli ci sia quella registrazione della vita tanto professata da Michelucci, il quale, all'indomani delle distruzioni fiorentine ad opera delle mine tedesche dell'agosto del 1944, macerie ancora fumanti, dà luogo a quello straordinario *carnet* di schizzi capaci di prefigurare la sua *Nuova Città*. Una città nuova, imperniata sul dialogo tra antico e moderno, ma che conserva ancora nella sua percezione, quell'approccio impressionistico giunto fino ai primi decenni del Novecento.

Ma la matrice ottocentesca che conduce Michelucci alla registrazione della realtà secondo tonalità impressionistiche, si tinge di un'evidente sfumatura fenomenologica. A differenza dell'allievo, il maestro sarà capace tuttavia di percorrere in questa osservazione, il versante istintuale dell'esistenzialismo, privando l'idea del progetto di tutti quei valori legati ad una dimensione assoluta, ontologica, aprioristica. La moltitudine di disegni che in quell'occasione Michelucci ha prodotto, con il tratto ora incerto, ora insistito in lunghe matasse di fili che paiono srotolarsi per poi ricomporsi in fugaci visioni, sono la testimonianza di una vivace necessità di cambiamento, sentita come elemento prioritario per ricostruire uno dei brani più significativi di Firenze non più *dov'era* e *com'era*, ma secondo stimoli nuovi e nuove cosmogonie.

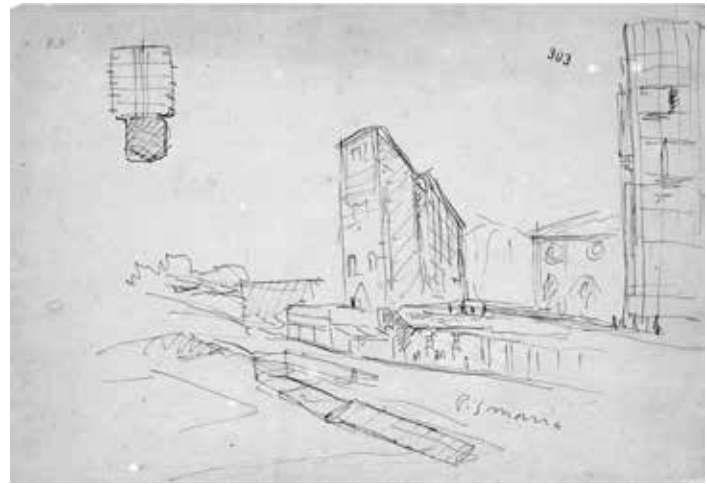
Come se l'esperienza fiorentina delle distruzioni tedesche, segnasse in Michelucci uno spartiacque progettuale, grazie al quale la sua progettualità vira direzione e orientamento, diventando per certi versi meno formale e maggiormente legata alla ricerca di una "verità", già sentita come unica possibile accezione di bellezza. Illuminanti sono le sue parole a riguardo della profonda lezione contenuta in un fatto così grave come la guerra, ovvero, pur nella drammaticità della situazione, si coglie il fatto che per



3. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, via de' Bardi, 1945



4. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, Costa San Giorgio, 1946



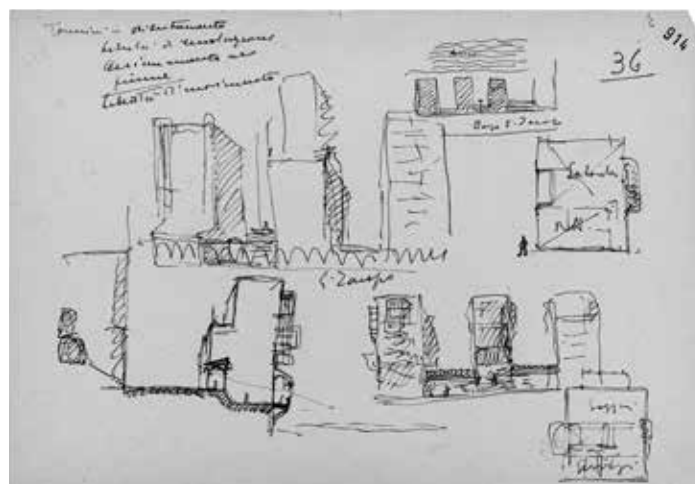
5. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, Por Santa Maria, 1946

Michelucci, le distruzioni che hanno per sempre modificato ampi brani del volto della Firenze storica, riescono a far cogliere una potenzialità compositiva insita nelle macerie, capace di mettere in evidenza un'inedita relazione tra le parti, così come inaspettate visioni di masse e volumi, scoperte con forza da un occhio che la guerra costringe a vedere oltre la dimensione visibile delle cose.

«Passata la guerra uscii da Palazzo Pitti dov'ero rifugiato e passeggiavo a lungo per Firenze. Sul Lungarno erano cadute le facciate "artistiche" e dietro era apparsa una miseria paurosa. Così vedendo come l'arte era riuscita a nascondere questa miseria e questa vergogna ebbi un trauma. Pensai allora che l'arte non può essere inganno, non può servire a illudere sulle situazioni reali. Quindi bisogna partire dal contenuto, non dal contenente. E cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico»¹.

Questo suo nuovo pensare, si traduce nel ribaltamento di una spazialità che dall'interno fuoriesce all'esterno, che partendo proprio dai bisogni più intimi dell'uomo, quelli domestici e quelli sociali, quelli individuali e quelli collettivi, diventano la misura di ogni riflessione sull'architettura della città. Ed è una città fatta di cavità, quella di Michelucci, colorata dalla moltitudine brulicante delle diverse vite dei suoi abitanti che si intersecano tra loro in uno scambio continuo di flussi. La traduzione architettonica di questo interscambio è un susseguirsi di piani di vita differenti che prendono forza proprio dalle loro reciprocità e da quelle con i sistemi posti al loro intorno. Nei disegni elaborati all'indomani dei terribili fatti dell'agosto del 1944, le macerie si trasformano in scalinate che mettono in comunicazione il verde del Giardino di Boboli con un riscoperto fluire dell'Arno. E ancora, fili di inchiostro che portano alla mente un adeguamento senza fatica delle vie urbane alle nuove esigenze del traffico meccanizzato, sdoppiandosi nei punti più critici in aerei percorsi pedonali, raccoglitori di una vita urbana brulicante, finalmente ritornata ad essere l'og-

¹ Cfr. G. MICHELUCCI, *La città variabile*, in *Giovanni Michelucci*, a cura di F. BORSI, Firenze, LEF, 1966, p. 89.



getto e il soggetto principale del centro della città; così come le torri superstiti dalle distruzioni e i monumenti lasciati in vista dai crolli, vengono inseriti nelle nuove architetture secondo diversi allineamenti, inediti scorci e inaspettate prospettive. Ballatoi, rampe, gradinate, terrazzamenti, strade sopraelevate, si tessono in una fluidità di percorsi che si sovrappone e si connette ai brani di tessuto storico superstiti, celebrando la visione di una città traboccante di vita nel proprio connettersi di situazioni, funzioni e attività differenti.

Una *variabilità* che incarna un'idea di città intesa sotto molteplici aspetti, espressione a sua volta di diversità e di ricchezza e che nell'ideale michelucciano, può inverarsi soltanto perché ogni opera deve essere adeguata alla città, a sua volta vista come espressione corale e frutto di una collettiva rottura di recinti, insieme all'istintiva condivisione di attività materiali e spirituali, affermazione ancora una volta, di quel costante principio di fondazione etica proprio di tutto il pensare progettuale di matrice fiorentina. Un'idea di città questa, che travasa nella forma, le infinite componenti della vita, siano esse di natura fisica, morale e spirituale, mutuando da esse, dalla loro variabilissima ricchezza, un'altrettanto variabile ideale estetico.

Al centro di questa trasformazione esiste l'uomo, oggetto-soggetto di ogni azione e di ogni trasformazione; un uomo che si muove, che lavora, che studia, che ama, che vive, in una spazialità costantemente rinnovabile, fatta di "piani di vita", sottolineata da relazioni espressione di flussi, articolata su collegamenti, su strade interne e su luoghi della condivisione, dell'appartenenza e della partecipazione. Una "nuova città", continuamente e legittimamente rinnovabile, naturalmente sottoposta alla traduzione formale di nuove espressioni collettive, collocata in un flusso di generale divenire, che si traduce sul piano del progetto, in un auspicabile "effetto città", concepito e successivamente percepito, attraverso una vivace ed espressionista complessità spaziale, che solo lo strumento della sezione è in grado di progettare e di controllare.

6. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, Borgo San Jacopo, 1946

7. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, borgo San Jacopo, 1946

8. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, l'attacco con Ponte Vecchio, 1946



Va da sé, infatti, che lo strumento progettuale per gestire tale complessità non è la pianta e nemmeno il prospetto, né tanto meno la prospettiva, quanto proprio la sezione, unico dispositivo al contempo di prefigurazione e di controllo della vitalità della quale la forma architettonica ne è la variabile espressione. Solo attraverso la sezione, infatti, le diverse cavità urbane risolte per sovrapposizione di piani di vita differenti, possono dispiegarsi in tutta la loro complessità spaziale e mostrare il loro aderire alle diverse implicazioni che in essa si sottendono.

Questa città "variabile", come visto già fermata nei primi studi a caldo, sulle "macerie urlanti" delle zone distrutte dalla guerra attorno a Ponte Vecchio, ricerca l'essenza di una spazialità di matrice medievale, priva di ogni regola formale forte che non sia la spontaneità e la funzione, coniugata all'idea che la stessa città, altro non debba essere che il proseguimento all'interno degli edifici, delle medesime caratteristiche vitali alla base della sua realizzazione, in una generale continuità fatta di relazioni e di internità. Come se di fatto, la città dovesse proseguire per successivi interni urbani, ovvero strade interne che come vere e proprie cavità, vengono strutturate su "piani di vita", capaci di trasportare all'interno, la ricchezza e la complessità dei palpiti dell'esterno.

Le visioni michelucciane per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche, nelle zone attorno a Ponte Vecchio, anticipano in maniera emblematica la ricca serie di complessità e di relazioni,



9. Giovanni Michelucci, schizzo per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, Firenze, lungarno Acciaiuoli, 1946

necessarie — prima di ogni idea di ordine formale — alla realizzazione dell'architettura. La vastità dell'area coinvolta e la presenza di frammenti naturali e monumentali nell'antico tessuto della città, ben si presta alla rincorsa di una generale visione di rinnovamento, nella quale, le stesse relazioni, messe ulteriormente in luce dalle distruzioni e amplificate e suggerite dalla presenza di inediti vuoti urbani, possono trasfigurarsi in un processo formale, che ha come suo punto focale, la “costruzione” delle stesse relazioni, ovvero la loro “messa in forma” secondo principi slegati da esclusive matrici formali. La forma della città diviene dettata dalla “solidificazione” dei flussi, dei collegamenti, delle relazioni visive, dei diversi piani di vita che si relazionano planimetricamente e altimetricamente a formare una continuità fisica e concettuale, tra lo spazio dell'esterno e quello dell'interno.

Questo mettere le relazioni e il loro dialogo alla base del progetto, muta anche la consueta visione della forma, non più ottenuta da condizionamenti di cultura, di potere o di stile, ma costruita dalla fisicizzazione di tutte le componenti immateriali che concorrono a definirla. La città sarà dunque *variabile*, come variabili saranno le infinite e mutevoli relazioni necessarie per formarla. In questa visione la città si assimila all'edificio e l'edificio alla città in una reciprocità che esprime la pulsazione di una vita che pare essere l'origine, la misura e il fine di ogni questione. Va da sé che in tutto questo, la forma perde qualunque valore e interesse, per cui l'essenza del progetto non risiede più nel

risultato, quanto nell'itinerario compiuto. Non più l'arrivo, quindi, ma il viaggio; non più la solidità dell'immagine, ma la ben più labile percorrenza di una strada della quale non esiste certezza.

Nella resa attuale delle relazioni, nella loro configurazione possibile, si cela l'interscambiabilità dei ruoli tra forma e fruizione, ovvero nel pensare ad un'architettura che variabilmente nel tempo può cambiare attribuzione, rendendo possibile ad una banca di trasformarsi in mercato e ad una chiesa in sala per concerti, si nega alla forma e alla struttura dell'architettura, la possibilità di appartenere aprioristicamente ad un tipo. Ovvero, si riesce a togliere alla composizione architettonica una strumentazione che se anche applicata pedissequamente permette di non compiere errori troppo macroscopici. Per questo, questa visione di progetto *variabile*, libera la progettualità dall'ossessione ricorrente della forma, non più sentita come vincolo a cui sottoporsi e nemmeno come traguardo a cui giungere, piuttosto, come intermedio da cui passare.

Per questo la forma non è rincorsa a priori secondo un modello al quale adeguarsi in base a condizionamenti esterni, ma dall'interno, dalla forza, dalla diversità e dalla consapevolezza delle infinite e mutevoli condizioni che concorrono a definirla, la forma appare dunque come "trovata" durante la singolarità del percorso intrapreso, ogni volta unico ed irripetibile perché uniche ed irripetibili sono le sue condizioni al contorno.

Ma costruire una visione progettuale della città basata sulla fisicizzazione delle relazioni è cosa alquanto difficoltosa se la stessa città nella quale si opera non risponde a questo criterio. Ovvero, se non si basa sulla parallela costruzione di una figuratività solida e reale, pensata come quella capacità che la città dovrebbe avere di esprimere sempre se stessa, pur nella sua inevitabile e necessaria modificazione.

Lavorando solo sulla dimensione di "servizio" che l'idea della relazione porta con sé, si potrebbe correre il rischio di rimanere in un campo intermedio, molto più vicino alle dinamiche infrastrutturali che non propriamente a quelle architettoniche. Per cui, occorre avere la consapevolezza di come le relazioni siano davvero alla base della costruzione della città, ovvero, occorre la consapevolezza del senso della storia. In altre parole, svincolarsi dalla sola immagine veicolata dalla memoria e concentrarsi sull'essenza che quell'immagine riesce a narrare.

Le visioni di Michelucci avranno la forza di influenzare la maggior parte delle proposte progettuali presentate al concorso indetto dal Comune di Firenze all'indomani delle distruzioni, anche se le idee dei molti vincitori di quell'importante episodio cittadino, andranno tradite in quel progressivo insinuarsi del compromesso tra la speculazione edilizia e i temi portati avanti attraverso il fervido dibattito culturale sulla ricostruzione. False mensoline in pietra non riportano al senso di una continuità con il passato, così come nemmeno l'uso indiscriminato dell'aggetto e del rivestimento in pietra forte, riesce ad interpretare il vero carattere dell'architettura storica fiorentina, fermandosi ad una generalizzata operazione di *maquillage* urbano nel quale il primo interesse è stato quello di ricavare il massimo tornaconto dalla massima volumetria costruita possibile.

I.3. AGLI UFFIZI: «UN LAVORO DI MURATORE»

Il rapporto tra la storia e il progetto si manifesta nel dopoguerra a Firenze attraverso una linea anomala. Se questo succede per le realizzazioni *ex-novo* – si pensi agli equivoci generati da tutta l'esperienza della ricostruzione delle zone distrutte attorno a ponte Vecchio dalle mine tedesche – non è però altrettanto vero per alcuni interventi di ridefinizione di luoghi esistenti, volti a riconfermare la principale vocazione dell'architettura fiorentina, basata sull'interpretazione della spazialità interna. Questa città senza dei veri e propri prospetti, nata su una serie di percezioni "di musso", per dirla con Vasari, e nella quale lo strumento per comporre gli spazi è da sempre stato la sezione, offre in questo periodo di incertezze e travisamenti, una occasione rara di progettazione legata all'internità. Appare significativo registrare, infatti, che se anche le idee michelucciane sulla *variabilità* vengono fondamentalmente fermate nella narrazione di una nuova spazialità urbana che coinvolge ampi brani di tessuto, lavorando alternativamente sulla compenetrazione tra internità ed eternità, risulta di fatto emblematico che questa idea di totale e reciproca comunione tra edificio e città, si affermi in una sua declinazione preziosa quanto inedita, non in uno spazio esterno, bensì nella ridefinizione di una spazialità interna, ovvero nella nuova sistemazione di alcune Sale della Galleria degli Uffizi, iniziata nel 1953 ad opera di Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa. Il complesso degli Uffizi, pur coinvolto soltanto marginalmente nelle distruzioni del conflitto bellico, viene interessato da una serie di operazioni di ripristino, volte a sostituire lo stantio umore ottocentesco con una serie di alaldi frammenti modernisti, rivelando ben presto la generale mancanza di una comune regia architettonica. Per questo, al Funzionario della Soprintendenza Guido Morozzi, viene affiancata la commissione di professionisti formata da Michelucci, Gardella e Scarpa, insieme alla presenza di Roberto Salvini, allora direttore della Galleria e storico dell'arte all'università di Trieste, nonché sostenitore convinto di criteri di innovazione museale. Su queste premesse, nasce l'idea di costruire un progetto che oltre a definire valori estetici e spaziali, potesse farsi espressione di una nuova idea espositiva, in parallelo a quanto avveniva in altre realtà italiane nel campo dell'allestimento e delle sistemazioni museali. Una idea di fondo molto semplice, basata sulla ricerca di modalità di composizione e di espressione dello spazio che potesse



riportare le opere ad avvicinarsi il più possibile alla condizione di percezione originaria. Per questo vengono rivisti i criteri di sistemazione degli oggetti d'arte, abbandonando l'ordinamento di anteguerra che seguiva il rigido principio delle *scuole*, in favore di un più flessibile principio *storico*. Il criterio di esposizione basato sul principio di corrispondenza tra artisti ed opere della stessa terra, anche a distanza di secoli, viene superato, considerando che le premesse sulle quali si costruisce l'opera d'arte, sono molto più simili in una stessa epoca, anche in terre lontane.

Questa concezione induce a prediligere nell'ordinamento il fattore *tempo* rispetto al fattore *luogo*, esaltando anche attraverso inediti accostamenti, l'evolversi di una contemporaneità di espressioni diverse, che nasce indipendentemente dal rapporto con uno stesso territorio.

Dunque, per gli architetti si pone un compito di interpretazione e di qualificazione spaziale, più che un problema formale, nel ricercare attraverso il progetto, questa corrispondenza tra arte e architettura: un problema che viene affrontato attraverso il potere evocativo dell'allusione e non sullo scivoloso crinale della mimesi, un problema complicato ma vivificato dall'intervento in un ambiente monumentale esistente.

Le difficoltà più evidenti si presentano nel riordino delle prime sale, quelle destinate ad ospitare i dipinti dal Duecento fino alla metà del Quattrocento. Alla varietà dei soggetti delle opere di grandi artisti come Giotto, Cimabue, Duccio, Simone Martini, Masaccio e tanti altri, si somma la varietà dimensionale di questo materiale che spazia dalle pale di quasi cinque metri di altezza alle piccole predelle di pochi centimetri. Questa diversità induce i progettisti a pensare l'intervento di riordino architettonico delle sale, come ad una sorta di grande tema di fondo che esalti e accomuni queste differenze, senza sovrapporsi ad esse e nel rispetto della loro carica emotiva e del loro contenuto retorico legato alla posizione e funzione originaria. Al rispetto di queste caratteristiche doveva rispondere l'idea di spazio della nuova sistemazione. A questo proposito gli architetti, a parte alcune resistenze iniziali a certi aspetti dell'intervento, decidono di non variare in maniera evidente l'impostazione planimetrica dei diversi spazi esistenti, riproponendone almeno apparentemente la stessa suddivisione, variandone invece profondamente la sezione. Vengono eliminati i controsoffitti piani delle prime sale, ripulendo le soffitte da una selva di legname stratificatosi in seguito ai rimaneggiamenti successivi, mettendo così in evidenza l'orditura lignea principale della copertura a capanna, con le grandi capriate che vengono esaltate dalla luce radente di un lungo lucernario orizzontale, che stacca la massa della parete dai piani di copertura.

«Furono momenti molto belli e interessanti. Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra in alto. D'altronde a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e la finestra per cui la luce non può disturbare»².

Ne risulta un'imponente estensione ascensionale, una misura innegabilmente gotica, che allude senza mimesi, alla severità di uno spazio francescano. È una caratteristica che si stempera nelle salette successive, quella del Trecento senese, con il soffitto ribassato e un lucernario a capanna sospeso

Nella pagina precedente

10. Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa, allestimento di alcune sale nella Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956, sistemazione del *Crocifisso* del Cimabue nella Sala dei Primitivi (foto tratta da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957)

² Cfr. A. GODOLI, *Michelucci e gli Uffizi*, in *Gli Uffizi Studi e Ricerche. I 2 interventi museali e progetti*, Firenze, Centro Di, 1994, pp. 51-55.

I I. Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa, allestimento di alcune sale nella Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956, taglio nella parete tra la Sala dei Giotteschi e la Sala dei Primitivi (foto tratta da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957)



sull'intero volume, oppure quella dei Giotteschi, o ancora, del Trecento Fiorentino. Discontinuità, questa, che sottolinea il passaggio tra il diverso carattere linguistico delle opere esposte: all'ingresso solenne, ascensionale, monumentale, poi sempre più rarefatto, prezioso, intimista.

Questa sorta di medievalizzazione delle diverse sale espositive che in realtà non è solo un tema di fondo, ma pare elevarsi ad interpretazione artistica di tutto l'intervento, trova per adesione, affinità ed elezione, un terreno particolarmente fertile nei percorsi dei tre architetti.

A ben guardare, nelle poetiche dei tre, si possono registrare i segni per individuare un lavoro affrontato in termini analoghi. Molte delle loro opere sono impostate su meccanismi compositivi che conducono alla costruzione di un "ordine casuale", oppure ad una "casualità ordinata", che lavora sulla disarticolazione, sullo scatto, sulla cesura, sulla frattura e sulla dissonanza, ovvero su modalità che ricercano la rottura di un ordine, che rimane comunque legittimato, ma che anche attraverso piccole e impercettibili modificazioni, viene infranto, scardinato e di volta in volta evoluto. Esattamente come nella stessa sottrazione di ordine tipica dello spazio medievale, basato sulla casualità, sull'asimmetria e sulla funzione prima della forma.

L'invenzione dei tagli verticali tra le pareti delle varie sale, sorti per trasportare senza problemi le grandi opere, altera vigorosamente l'ordine presente nel rigore della disposizione originaria delle sale stesse. Questa casualità è tuttavia ascrivibile anche all'astrazione del Moderno: essa rimane trascritta nello stesso disegno planimetrico e conduce al potere evocativo del gesto, vera icona della modernità, alla quale si giunge solo attraverso un percorso di ricognizione e di interpretazione dei valori della tradizione. Dal punto di vista planimetrico si registra un'indipendenza del perimetro esterno rispetto alla distribuzione interna. Gli stessi tagli verticali consentono di staccare le murature di divisione tra le varie sale che vengono definite da setti murari ortogonali tra di loro. Questo permette la penetrazione dello sguardo in tutte le direzioni cogliendo da molti punti di vista la totalità degli ambienti, con un approccio compositivo che contiene l'interpretazione di una memoria legata all'assenza di gerarchia nella visione degli spazi, tipica ancora una volta delle dinamiche medievali.

Anche il tema della luce sottolinea la ricerca di una discontinuità più che di una riunificazione. Una luce pensata come criterio più conveniente per esaltare le caratteristiche pittoriche delle opere, ma anche per mettere delle interpunzioni al percorso: nella doppia sala del Gotico Internazionale, per esempio, la presenza del lucernario e quella dell'alta finestra verticale, indicano un possibile tentativo di mediazione tra il tardogotico toscano segnato dalla figuratività di un Lorenzo Monaco e quello settentrionale, ben espresso nelle scene dipinte da Gentile da Fabriano nelle quattro tavolette disposte obliquamente a bandiera sul muro, in modo che la stessa luce della finestra non le inondi direttamente. Sono tratti di una disposizione acquisita, insieme a molti altri particolari, da quel vocabolario di forme e dettagli che la Scuola Italiana stava scrivendo in quegli stessi anni, in altri esempi museali, grazie anche agli stessi autori. Il taglio orizzontale che increspa la capanna di copertura della prima sala, proietta una luce eccentrica nello spazio, inserendo un ulteriore vettore di spostamento e non un elemento di

ordine. Questo taglio orizzontale che scarnifica il punto di maggiore tensione statica dell'intervento evidenziando il nodo di giunzione tra il muro e la capriata, apre inoltre, la possibilità di una riflessione attorno al valore della costruttività che i progettisti hanno voluto evidenziare. Forse una costruttività medievale, legata alla pratica artigiana, alla dimensione corale e collettiva del cantiere. E questa dimensione artigiana spiega la totale assenza di disegni tecnici rivelando anche nel metodo, la natura collettiva e partecipativa di un'esperienza progettuale in costante trasformazione, continuamente soggetta a ricalibrature e verifiche.

«Molto della progettazione avveniva così: giorno per giorno sul cantiere, venivano fatte delle proposte, le discutevamo tutti e tre e una volta d'accordo si andava avanti con il lavoro; ma dei disegni non restava nulla, lo si dava al fabbro per esempio, o a quell'artigiano che era incaricato di seguire un certo lavoro. Gli esecutivi erano spesso sui muri, cioè quei segni che per il muratore servivano volta volta. L'opera nasceva via via a contatto con quei capolavori. Si faceva eseguire, si controllava l'esecuzione; l'architetto, secondo me, doveva stare il più possibile da parte nel senso che aveva il compito di vedere poi il risultato»³.

Un risultato nel quale, se colto globalmente, affiorano preziose contraddizioni e sottili antinomie. È uno spazio neutro ma contemporaneamente denso di segni e di significati fortissimi; è diversità ma unificazione, è semplificazione ma al contempo complessità e i meccanismi compositivi per raggiungerla appaiono di una semplicità che sconcerta.

«È certo che per me la presenza del progettista si doveva sottrarre al massimo, noi dovevamo sparire. Si trattava semplicemente di appropriare le opere alle pareti con un lavoro di muratore. Non c'è dubbio che la personalità di Scarpa era difficile; era sempre attento ad avere la trovata giusta sì, ma che mettesse l'opera dell'architetto in evidenza e di questo se ne compiaceva. Io per principio mi ero posto di sparire di fronte alle opere di quella portata meditando moltissimo: l'idea di mettere un sostegno, per esempio di ferro, lo sentivo come un fatto di grande responsabilità, il risultato era far sì che l'opera quasi naturalmente si mostrasse»⁴.

Ed è, infatti, in questa naturalezza la cifra più evidente, una sorta di fluidità formale e non solo spaziale che contorna i vari frammenti che costituiscono la totalità dell'intervento. Una naturalezza raggiunta com'è logico, anche attraverso il confronto e lo scambio, forse non sempre lineari tra i tre protagonisti.

«C'era indubbiamente una grande volontà di andare d'accordo. C'è stato un momento difficile, non tanto con Gardella che tanto era accomodante. Avevano messo dei blocchi di pietra dietro le porte contro cui andava a picchiare la porta, quindi era una cosa assolutamente illogica. Allora ci fu un po' di discussione che finì andando tutti a bere ma la pietra fu levata. Quando entrai la mattina e vidi la pietra chiesi subito risentito chi avesse fatto mettere questa cosa, allora c'erano gli operai che

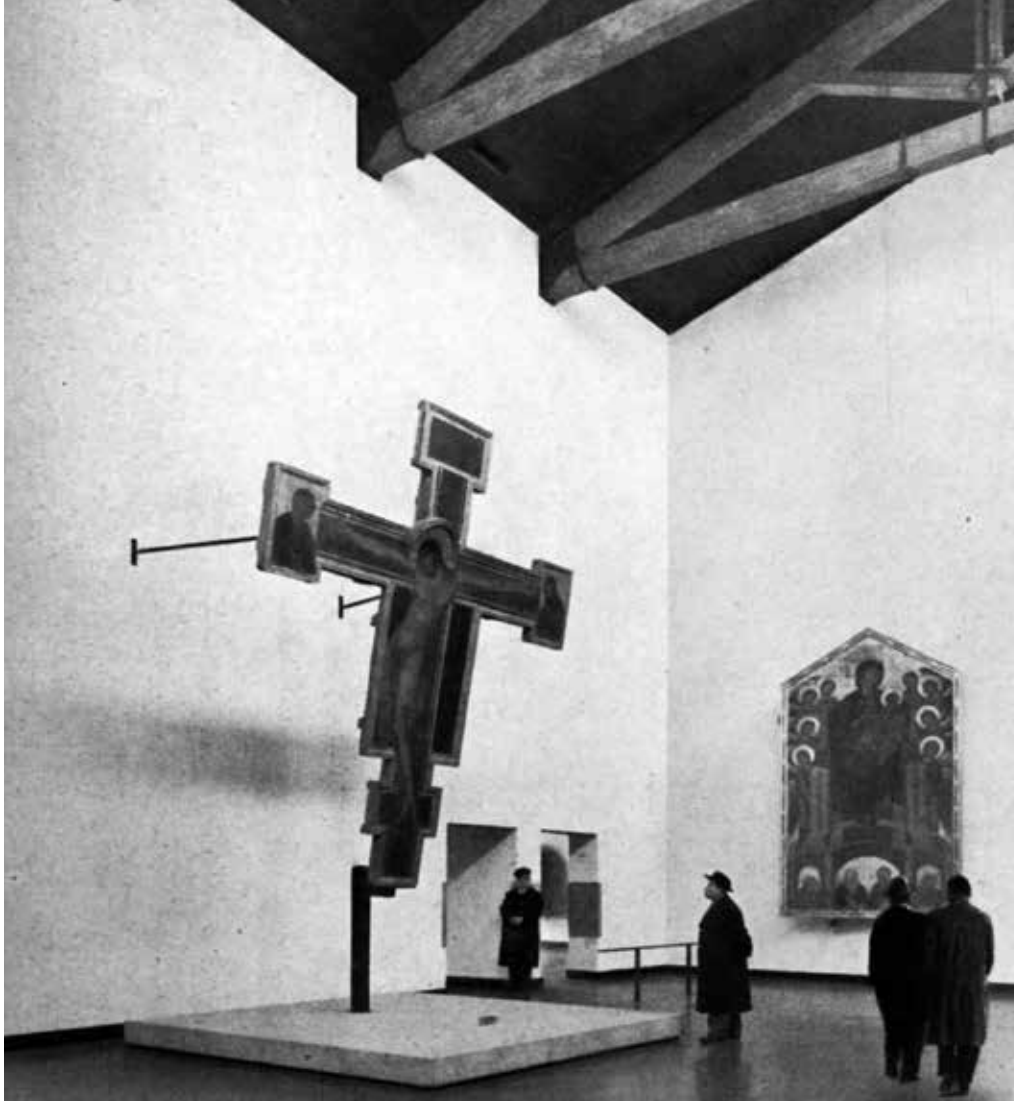
³ Cfr. *Ibidem*.

⁴ Cfr. *Ibidem*.



12. Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa, Allestimento di alcune sale nella Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956, particolare degli inserti di pietra serena posti nei passaggi tra le sale (foto tratta da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957)

13. Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa, allestimento di alcune sale nella Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956, sistemazione del *Crocifisso* del Cimabue nella Sala dei Primitivi (foto tratta da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957)



risposero ammiccando e dicendo che era stato quello con la barba (Scarpa). Il Direttore era preoccupato che succedesse fra gli architetti qualcosa, ma per fortuna come ho detto, finì tutto subito»⁵.

La riunificazione visiva data dallo zoccolo in ferro, la presenza dei tagli, il concepire le connessioni tra le varie sale non come delle porte dotate di piedritti, ma come dei semplici passaggi, una sottrazione materica alla bianca plasticità delle masse, costituiscono criteri che annullano il valore solido dell'angolo per coinvolgere e lasciare intuire lo spazio della sala successiva. E ancora, l'avvolgente rivestimento ottenuto con la plafonatura in legno bruciato posta al di sopra delle antiche capriate, separa sintatticamente gli elementi della costruzione ma rimanda a quell'idea fluida e accomunante sottesa nella singolare coincidenza tra la metafora michelucciana del "tetto-tenda" e quella scarpiana del "tetto-carena".

⁵ Cfr: *Ibidem*.

«Si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore, Scarpa pensò al disegno dei ferri delle cattedrati e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa. Poi ci fu l'invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo di Cimabue che risolse lo spazio in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro, guardarla dava veramente un senso di piacere»⁶.

In realtà, la collocazione quasi in bilico sul centro della sala del grande crocifisso di Cimabue, sostenuta da un montante verticale in ferro e da tiranti metallici, è ispirata ad un affresco assisiato di Giotto, nel quale si descrive come questo tipo di croci fossero poste nelle chiese fino a circa la fine del Duecento; il progetto allude a quella sensibilità, senza ovviamente forzarla con inutili ripescaggi stilistici. Anzi, la mimesi viene proprio fugata dalla geniale trovata della sospensione. Tutte le opere d'arte, a ben guardare, sono coniugate a questa generica memoria medievale, senza però innescare corrispondenze dirette. Le tavole si staccano impercettibilmente dalla massa muraria, grazie ai sostegni a mensola ottenuti con semplici putrelle metalliche, gli inserti in pietra serena posti in corrispondenza dei punti di maggiore usura, paiono galleggiare nel candore delle pareti, così come le leggerissime transenne in metallo che orientano il percorso e la grande lastra in pietra serena che forma il basamento per la croce, paiono sospese sul pavimento, realizzato in piastrelle di cotto pressato.

In definitiva il riordino dei vari ambienti, rimanda ad una classica impostazione a "stanze", nella quale tutti gli interventi sono orientati ad introdurre piccole anomalie, a sovvertire cioè questa disposizione, ricercando nella fluidità il vero tema unificatore. Questo approccio, nel contenere un evidente tentativo di superamento delle consuete impostazioni museografiche, si pone come un esempio di mediazione tra l'affascinante libertà del museo a spazio continuo e la rigidità del museo tradizionale e segna un notevole passo avanti nella riforma italiana in questo campo, innescando un rapporto mediato e simbolico con una spazialità interna a carattere urbano. L'internità di questa realizzazione si interfaccia con la città attraverso una composizione pensata per cavità, una sorta di rovescio urbano costantemente rinnovato e vivificato da una percezione dinamica del tempo. La sua narrazione per frammenti, sottesa da una riunificazione solo allusa e mai mostrata, accenna a sua volta, in un sottile quanto inevitabile gioco di rimandi, ad una generale idea di complementarità, propria di qualunque fenomeno di trasformazione. In questo passaggio risiede il nucleo prezioso di tutto l'intervento; questo edificio che si fa città e questa città che si fa edificio, consentono di smarginare i contorni della realizzazione per farla divenire appunto, un eccellente ragionamento sulla città. Un'occasione di *variabilità*, anzi, una vera e propria operazione di trasfigurazione dell'idea della città *variabile* che va ben oltre la ricerca di una semplice tonalità espressionistica, per concentrarsi sulla ridefinizione di una complessità che traduce nella forma dello spazio, le necessità e le aspirazioni collettive ed individuali dell'uomo.

In piedi, di fronte ad una finestra del primo corridoio della Galleria, sulla soglia dei 100 anni Michelucci ebbe a dire: «Io ci ho lasciato il cuore in questa costruzione, l'ho sentita criticare nella scuola come cosa non riuscita di Vasari, ma essa è una grande opera di urbanistica: è la città stessa»⁷.

⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁷ Cfr. *Ibidem*.

14. Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa, allestimento di alcune sale nella Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956, sistemazione del *Crocifisso* del Cimabue nella Sala dei Primitivi (foto tratta da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957)



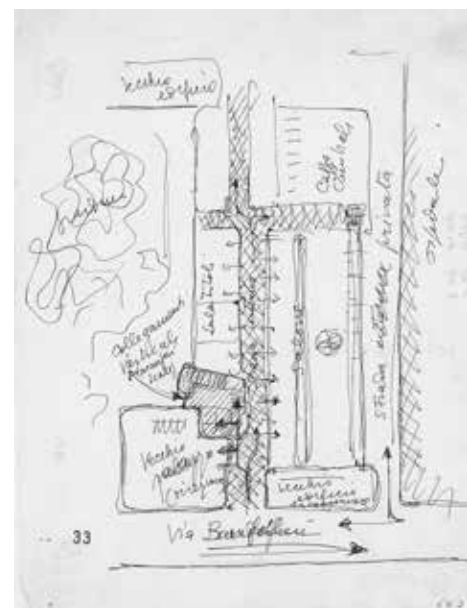
I.4. L'EDIFICIO SI FA CITTÀ. TRE OPERE

L'ideale ibridazione tra l'edificio e la città che sta alla base del michelucciano concetto di *variabilità*, trova felice applicazione in molte architetture da lui realizzate o anche solo progettate. Per tracciare un itinerario di opere che emblematicamente esprimono tutta la complessità presente nel concetto, si potrebbe partire con la Sede centrale della Cassa di Risparmio di Firenze, proseguendo poi per la Sede della Direzione provinciale delle Poste, sempre di Firenze, approdando poi alla sede del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa.

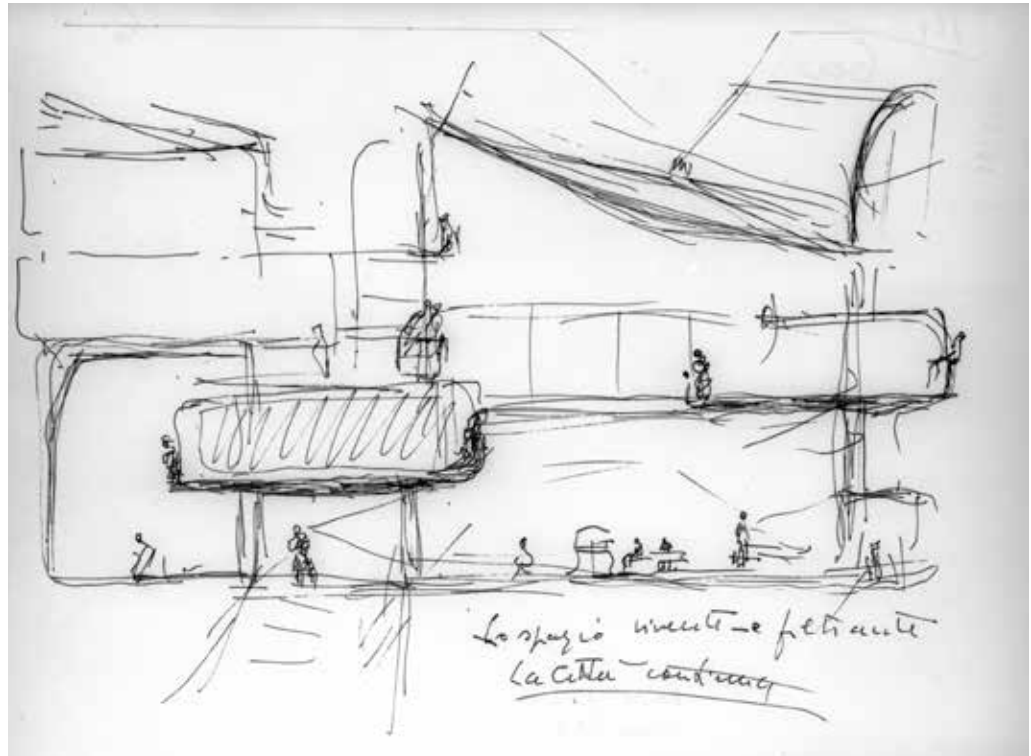
All'inizio degli anni Cinquanta, Michelucci si trova ad intervenire all'interno del consolidato tessuto urbano fiorentino, lavorando all'ampliamento della sede di uno dei più prestigiosi istituti bancari della città. Lo spazio a disposizione che si trova compresso tra la via Bufalini e l'Ospedale di Santa Maria Nova, presenta la mediocre preesistenza ottocentesca del prolungamento del portico buontalentiano, che assurdamente difesa dalla Soprintendenza ai Monumenti di allora, impedisce a Michelucci di creare un nuovo fronte sulla piazza. Il nuovo corpo di fabbrica, quindi, si discosta dalla preesistenza sulla piazza tramite uno spazio intermedio, che insieme allo spazio del braccio ottocentesco del porticato dell'Ospedale, filtra il fronte caratterizzato dalla presenza dei ritmi serrati di una fitta griglia di carpenteria metallica sulla quale si imposta una serie di volte metalliche conoidali capaci di riecheggiare gli archi buontalentiani. La consistenza del nuovo edificio, quindi, si stempera nei volumi delle preesistenze e con alcune di esse innesca un legame di profonda reciprocità, anche se la sua massa non appare a definire l'andamento della pubblica via, ma al contrario, la si intuisce come sfondo di un'urbanità che già esiste e con la quale ricerca un dialogo sensibile anche se innovativo.

Questa forzata collocazione interstiziale – che a ben vedere riflette uno dei caratteri peculiari della spazialità fiorentina – consente di focalizzare maggiormente l'attenzione progettuale sull'interiorità dell'edificio, giungendo ad una sorta di osmosi tra esso e la città. L'intervento, infatti, si misura proprio sulla sua capacità di fare del proprio spazio interno, il fuoco di una composizione che riesce ad uscire da un proprio ristretto e limitato ruolo, per aprirsi al confronto diretto con la dimensione urbana e la vita che la caratterizza.

15. Giovanni Michelucci, Cassa di Risparmio di Firenze, sede di via Bufalini, Firenze, 1953-1957, schizzo di studio per la pianta del piano terra, 1953



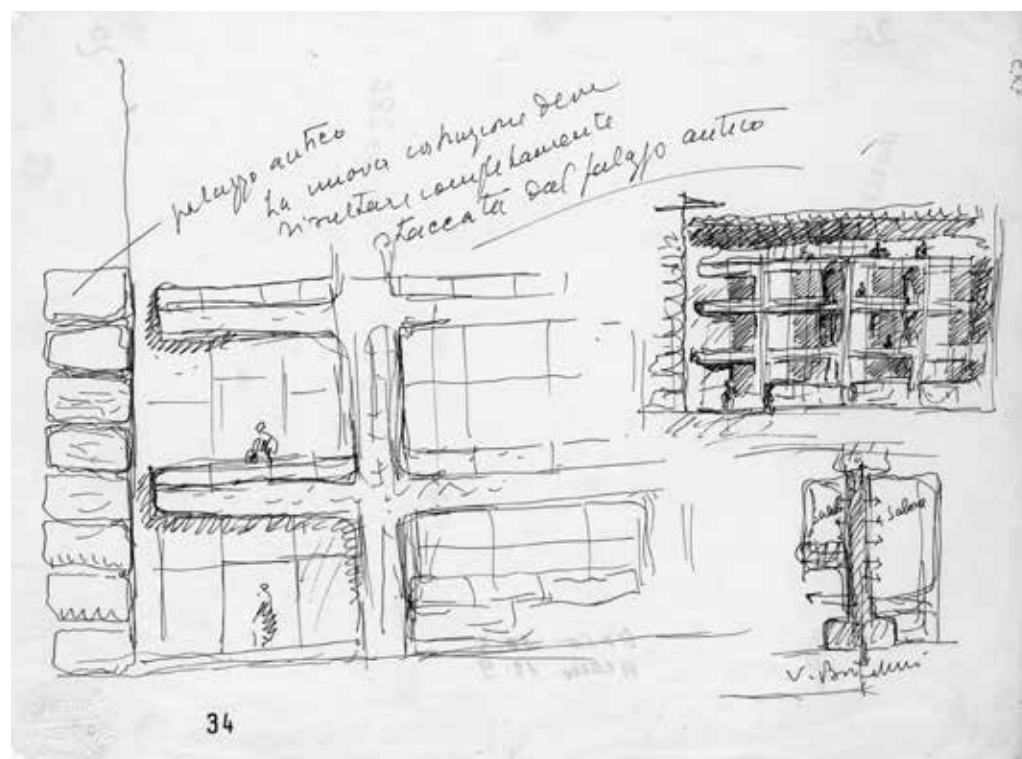
16. Giovanni Michelucci, Cassa di Risparmio di Firenze, sede di via Bufalini, Firenze, 1953-1957, schizzo di studio per la sezione sul salone 1957



L'area su cui insiste l'edificio ha una conformazione rettangolare che viene assecondata da Michelucci nel delineare due corpi longitudinali leggermente sfalsati tra loro ed ognuno destinato funzionalmente ad ospitare servizi diversi: quello rivolto verso lo spazio interstiziale tra il portico ottocentesco e la piazza, viene destinato ad ospitare il salone delle operazioni bancarie con il pubblico, mentre il corpo rivolto verso il giardino viene occupato per i suoi quattro livelli, dagli uffici destinati alla dirigenza.

L'idea alla base di questa realizzazione è quella di costruire la banca attorno alle pulsazioni vitali della città e dei suoi abitanti. Il grande salone per il pubblico, altro non è che la metafora di una grande piazza urbana, cattedrale del lavoro aperta alla città, nella quale i suoi abitanti possono usufruirne sia come banca, ma anche come vera e propria occasione di percorrenza. Un frammento di "Nuova Città" impostato sulla resa architettonica di flussi e percorsi che dalla strada conducono al salone, in un generale senso di continuità rincorso tra l'uomo, la dimensione urbana e quella più specifica legata alla banca e alle sue funzioni.

Il cuore dell'intera composizione è il salone, un grande e luminoso spazio nel quale il concetto di variabilità si trasfigura nei vari piani di vita che lo caratterizzano. Ballatoi, balconate, scale e



17. Giovanni Michelucci, Cassa di Risparmio di Firenze, sede di via Bufalini, Firenze, 1953-1957, schizzo di studio per la nuova facciata, 1953

aerei passaggi, narrano di uno spazio costantemente vivificato da una linfa umana che lo abita, rendendolo analogo alla città alla quale è collegato e della quale ne rappresenta un'estensione. Come di consueto, alla chiarezza distributiva e proporzionale della pianta, si affianca una sezione articolatissima, impostata dal sovrapporsi di flussi diversi che trovano la loro intersezione proprio nello spazio vetrato del salone. Uno spazio del quale, proprio attraverso la sua sezione trasversale, se ne apprezza al meglio la complessità e la ricchezza costruttiva. Due grossi telai longitudinali sorreggono, infatti, la fitta serie di travi trasversali sagomate che a loro volta sorreggono sia la falda vetrata della copertura, sia le voltine che la raccordano con la parete vetrata della facciata. Per la natura liberatrice e per certi aspetti anche fortemente controcorrente insita nello stesso concetto della *variabilità*, e forse anche per il margine di casualità che gli stessi schizzi michelucciani contengono, si potrebbe essere portati a pensare che siccome è molto più importante il percorso compiuto rispetto al risultato, questo sguardo faccia perdere significato alla forma, ovvero si vada verso una delegittimazione della stessa verso versanti maggiormente istintuali e artistici, insomma, aprendo la strada al gesto e all'informalità. Niente di più errato; se infatti si guardano queste realizzazioni del dopoguerra – e quella di via Bufalini per certi aspetti ne è



l'esempio più significativo – nella generale fluidità che diviene la caratteristica spaziale prioritaria attraverso la quale affidare il senso della vitalità che pare informare le intenzioni progettuali di Michelucci, il lavoro sulla forma rimane un lavoro altamente intelligibile, ovvero impostato su profonde basi sintattiche, dove il senso della costruttività e della tettonica non vengono mai meno in favore di altri percorsi maggiormente liberati da questi condizionamenti. Quindi, nella parabola michelucciana, anche se guardare al modello della città *variabile* induce a non adeguarsi a forme prestabilite nell'ordine di condizionamenti aprioristici, un esempio come quello della Cassa di Risparmio di via Bufalini, dimostra come la sua interpretazione sensibile, rimanga un'espressione compiuta sempre all'interno di un sistema riconoscibile di obblighi e divieti che strutturano il codice dell'architettura e della sua costruzione.

Su incarico di Giorgio La Pira, l'allora sindaco di Firenze, Giovanni Michelucci riceve alla fine degli anni Cinquanta l'incarico di realizzare l'edificio per la Sede della Direzione provinciale delle Poste, da costruirsi in un terreno di proprietà comunale precedentemente occupato da un vecchio isolato abbattuto durante gli anni Trenta, posto in via Pietrapiana all'angolo con via Verdi.

In quegli anni una grossa fetta del dibattito architettonico fiorentino viene concentrato sul risanamento e sulla ricostruzione delle parti degradate del quartiere di Santa Croce e l'architettura del nuovo edificio viene intesa da Michelucci come un primo tassello di quel generale programma.

Come sulla scorta della Stazione di Santa Maria Novella, anche questo edificio imposta la sua generale conformazione ad "U" sulla centralità di una lunga galleria urbana che come una vera e propria strada interna attraversa longitudinalmente l'edificio. A fianco della strada interna che collega due parti distinte di città, si apre l'arioso spazio di una sala destinata al pubblico, quasi una piazza urbana, nella quale al piano terra si aprono i vari sportelli dei servizi postali e al livello del ballatoio si affacciano i vari uffici. Anche in questo caso è la sezione la matrice dell'intero spazio; una sezione caratterizzata dall'incedere dell'espressiva struttura in cemento armato *brut* che si imposta sui setti rivestiti in legno che separano la strada interna dalla galleria.

Anche in questo caso lo spazio appare *variabile* perché appare costruito sui vari flussi che lo attraversano e lo abitano, senza rincorrere nessuna immagine prestabilita dell'interno o dell'esterno dell'edificio, quanto un adeguarsi di volta in volta diverso e specifico alle contingenze e alle diversità che il sito, la funzione e la città offrono. Il tutto ancora una volta espresso e accomunato dalla consueta caratteristica della composizione michelucciana, ovvero l'alta sensibilità nel concepire lo spazio dei rapporti tra le parti, tra le assonanze formali tra i vari spazi di relazione, uniti – anzi esaltati – da un sistema circolatorio di percorsi che vivifica lo spazio dell'interno e dell'esterno.

In anni più recenti, il medesimo ideale di variabilità si declina ad una diversa definizione linguistica legata sempre all'espressività di matrice brutalista, ma in questo caso interpretata all'interno del versante della tecnologia, se confrontata rispetto a quella affermata negli esempi precedenti, ca-



19. Giovanni Michelucci, Sede della Direzione Provinciale delle Poste, Firenze, 1959-1967, vista dall'edificio realizzato dall'angolo tra via Verdi e via dell'Ulivo

Nella pagina precedente

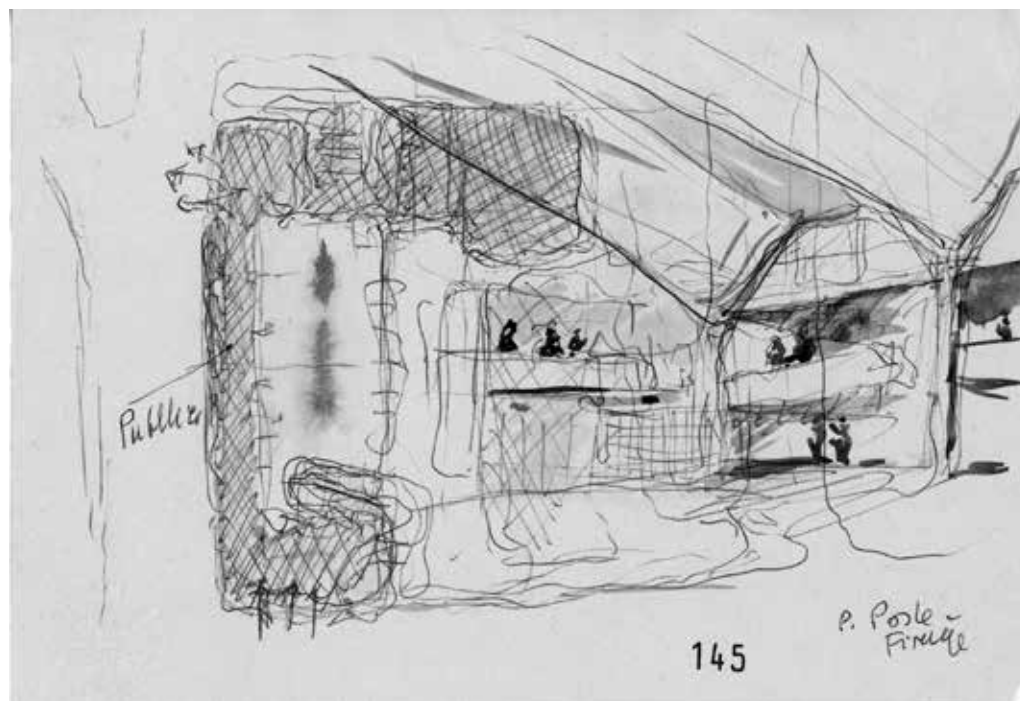
18. Giovanni Michelucci, Cassa di Risparmio di Firenze, sede di via Bufalini, Firenze, 1953-1957, salone centrale



20. Giovanni Michelucci, Sede della Direzione Provinciale delle Poste, Firenze, 1959-1967, schizzo di studio della volumetria esterna, 1964

rafferziti da un uso materico della masse e dei volumi impostati su accordi tra superfici scabre in bozze di pietra e tensioni costruttive affidate al cemento armato.

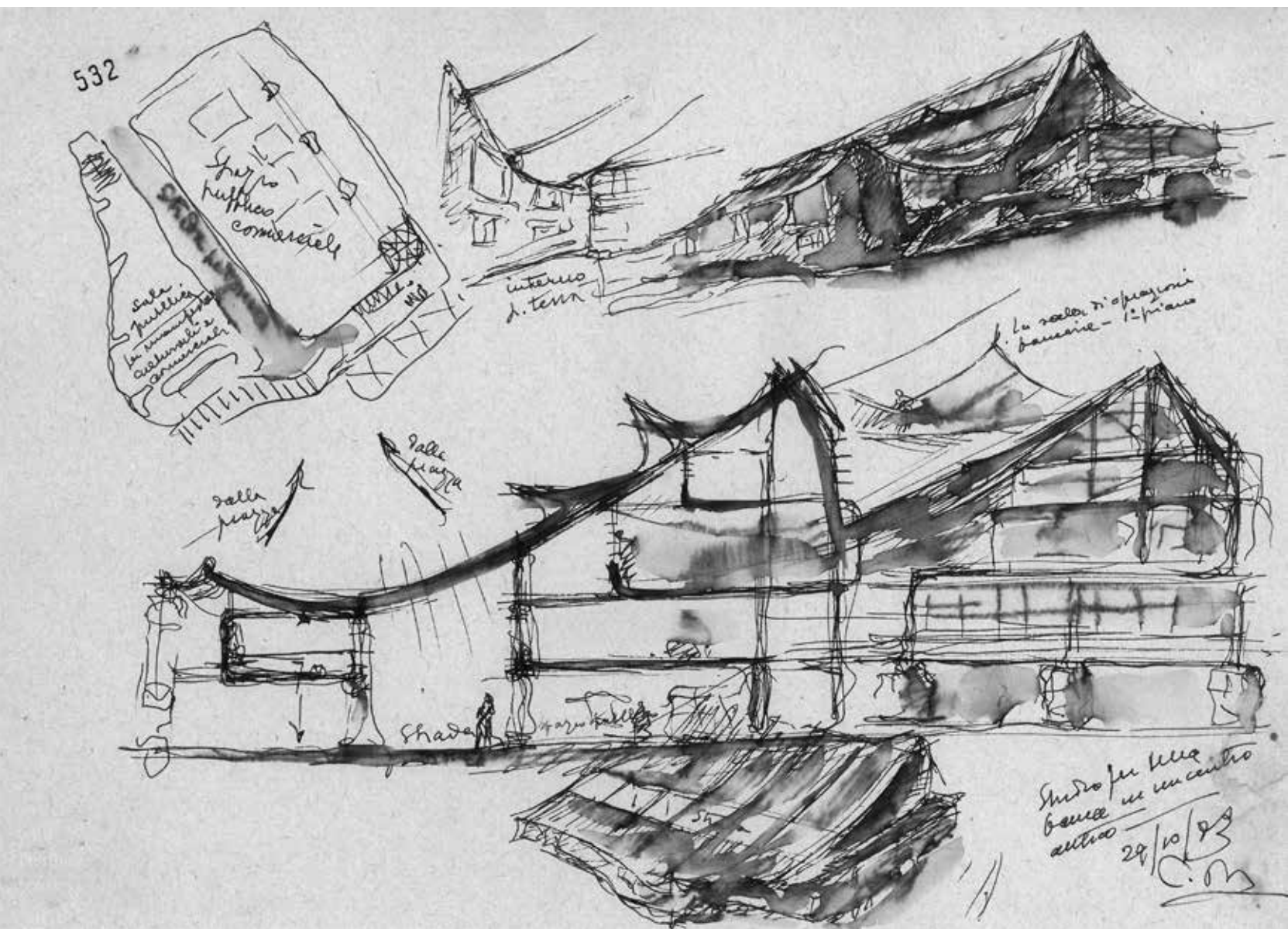
Questa nuova immagine di spazialità *variabile* connaturata alla nitida espressione del metallo, trova forse il suo momento di massima esaltazione nella realizzazione della sede del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa.



21. Giovanni Michelucci, Sede della Direzione Provinciale delle Poste, Firenze, 1959-1967, schizzo di studio in sezione, 1965

La banca sorge in prossimità della Piazza Arnolfo, grande e vitale polo cittadino, su di un lotto irregolare costretto tra la ferrovia e la circonvallazione. Il progetto, i cui primi schizzi risalgono all'ottobre del 1973, è stato più volte ricalibrato e manomesso, e in pieno stile michelucciano, rivisto e corretto anche in corso d'opera, per raggiungere e garantire con maggiore efficacia quella che è stata l'idea generatrice dell'intera composizione. Sarebbe però più appropriato parlare d'insieme di idee generatrici, visto che vengono allestite tematiche differenti e ugualmente suggestive; tematiche che suggellano una complessità, una vastità di allusioni, di riferimenti, di suggestioni, che si riconducono però ad una semplicità estrema delle diverse componenti dell'edificio. Ancora una volta è la visione di una *città variabile* a spingere verso la definizione di una relazionabilità totale nei confronti della città che ospita l'edificio, tendendo a configurare l'edificio stesso, proprio come una sorta di brano della città. Come una parte insostituibile di essa, insieme alle intenzioni che nascono della traduzione in termini costruttivi e architettonici, delle suggestioni deducibili da quell'altra grande icona progettuale e figurativa, rappresentata nel maturo immaginario michelucciano, dalla metafora arborea.

La primissima idea del progetto, si concretizza attorno all'idea di un volume raggrumato attorno ad un diaframma porticato con un doppio ordine gigante, con una circolazione di rampe e di percorsi che doveva fasciare l'intera aggregazione volumetrica. Poi attraverso i disegni successivi, tramite l'infinita variabilità delle soluzioni successive, si mette sempre più in evidenza l'idea iniziale di una sequenza verticale



22. Giovanni Michelucci, Monte dei Paschi di Siena, Colle Val d'Elsa, (Siena), 1973-1983, schizzo di studio in sezione, 1973

di piani, solo meno compatti, più sfalsati fra di loro, concatenati e relazionati dal sistema circolatorio delle rampe e delle scale, il tutto racchiuso da un'ampia copertura che richiama le stilizzate forme di una tenda – vera e propria icona figurale del percorso ideativo michelucciano – che copre gli spazi dell'edificio e lo spazio del piano terra, concepito quasi interamente come una nuova piazza per la città.

L'edificio, al momento della sua realizzazione ospita, oltre alle funzioni della banca e a tutti i servizi connaturati ad essa, un centro di sistemi per l'informatica, una scuola di formazione per il personale della banca, ed una centrale telefonica. Il salone delle operazioni bancarie occupa il primo livello, mentre gli uffici e altre strutture sono collocate nei ballatoi e nel secondo livello, mentre l'ultimo piano è riservato ai locali della scuola; nel progetto definitivo, sulla piazza si aprono la cassa cambiali ed il bar. L'idea del pilastro arborescente, costante figurale più volte presente nelle sue architetture, si concretizza in una complessa struttura metallica formata da elementi bidimensionali, poggianti su cerniere infisse nel basamento della piazza e che offrono la loro efficacia visiva proprio nella loro ripetizione. L'effetto che si ha percorrendo lo spazio protetto della piazza coperta è quello di percorrere le forme di una sorta di foresta stilizzata, una galleria ombrosa, dove la superficie scabra dei muri in pietra, i diversi volumi aggettanti, i piani sfalsati e le lamiere grecate dei solai, contrastano con il nito della struttura metallica, evidenziata dalla tinta del rosso minio. Questa complessità riunita dal chiarificante ruolo della copertura, allude ed esprime quella ricchezza di relazioni e di percorsi, che riporta alla mente anche in questo caso, quella visione brulicante di vita, tipica delle idee michelucciane sulla *città variabile* percorsa a più riprese nell'arco della sua lunga parabola creativa e fermata per la prima volta, come abbiamo visto, con immensa efficacia negli schizzi per la ricostruzione delle zone attorno a Ponte Vecchio, distrutte dalle mine tedesche durante l'ultima guerra ⁸.

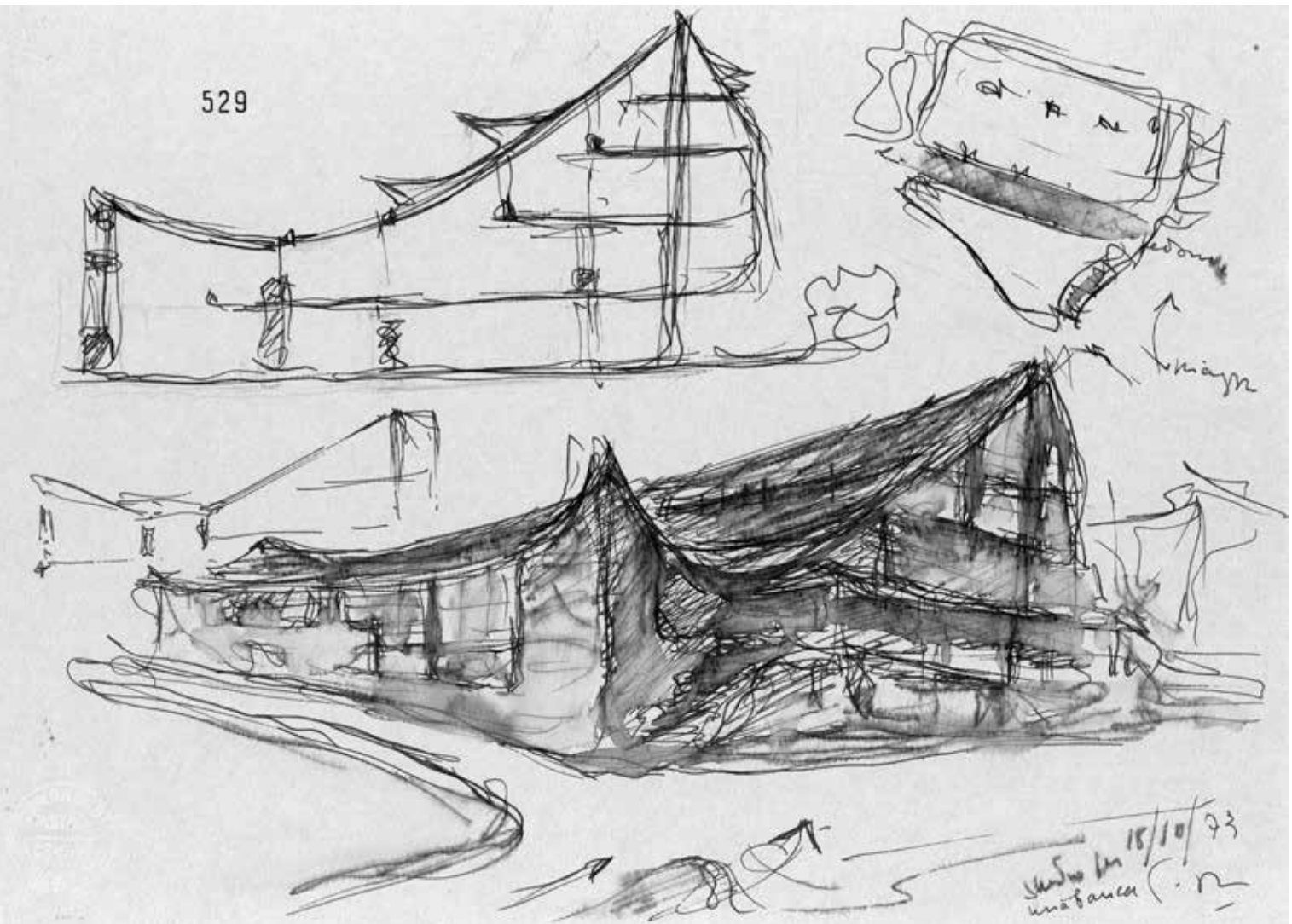
L'idea di questa complessa realizzazione, è quella comunque di tradurre i diversi aspetti che l'istituzione della banca intesa come tipologia di funzioni, dovrebbe avere nei confronti della città: in primo luogo proteggere. Ecco allora che l'elementare struttura dei tre pilastri arborescenti, poggia su esilissime cerniere, in un contrasto statico non indifferente su di un basamento-fondazione compatto al cui interno è depositato il vero "tesoro" delle casseforti e delle cassette di sicurezza. Questo consente di liberare tutto il piano terra, creando l'efficace spazio sotto la generosa copertura, come una piazza sotto un tetto:

«si pensi ad un fienile dove sopra i pilastri si appoggia il tetto e dopo, al coperto, si potrà costruire ciò che si vuole. La caratteristica più importante di Colle Val d'Elsa rimane tuttavia la vita che penetra ovunque; si può dire che i muri sono attraversati dalla vita. La città tutta vi può circolare, può investire la banca ad ogni piano fra scale e terrazze» ⁹.

Il dialogo tra le diverse assonanze della materia, fra la pietra ed il metallo, rende questa architettura, una sommatoria di elementi, tutti rigorosamente evidenziati ed isolati. Ed è attraverso la propria sintatticità, che questo edificio esprime al meglio le sue caratteristiche e le proprie

⁸ Sull'argomento: cfr. A. GIOLI, *Le vicende della ricostruzione e i disegni di Michelucci*, in *Firenze 1945-1947. I progetti della ricostruzione*, Firenze, Alinea, 1995, pp. 43-97.

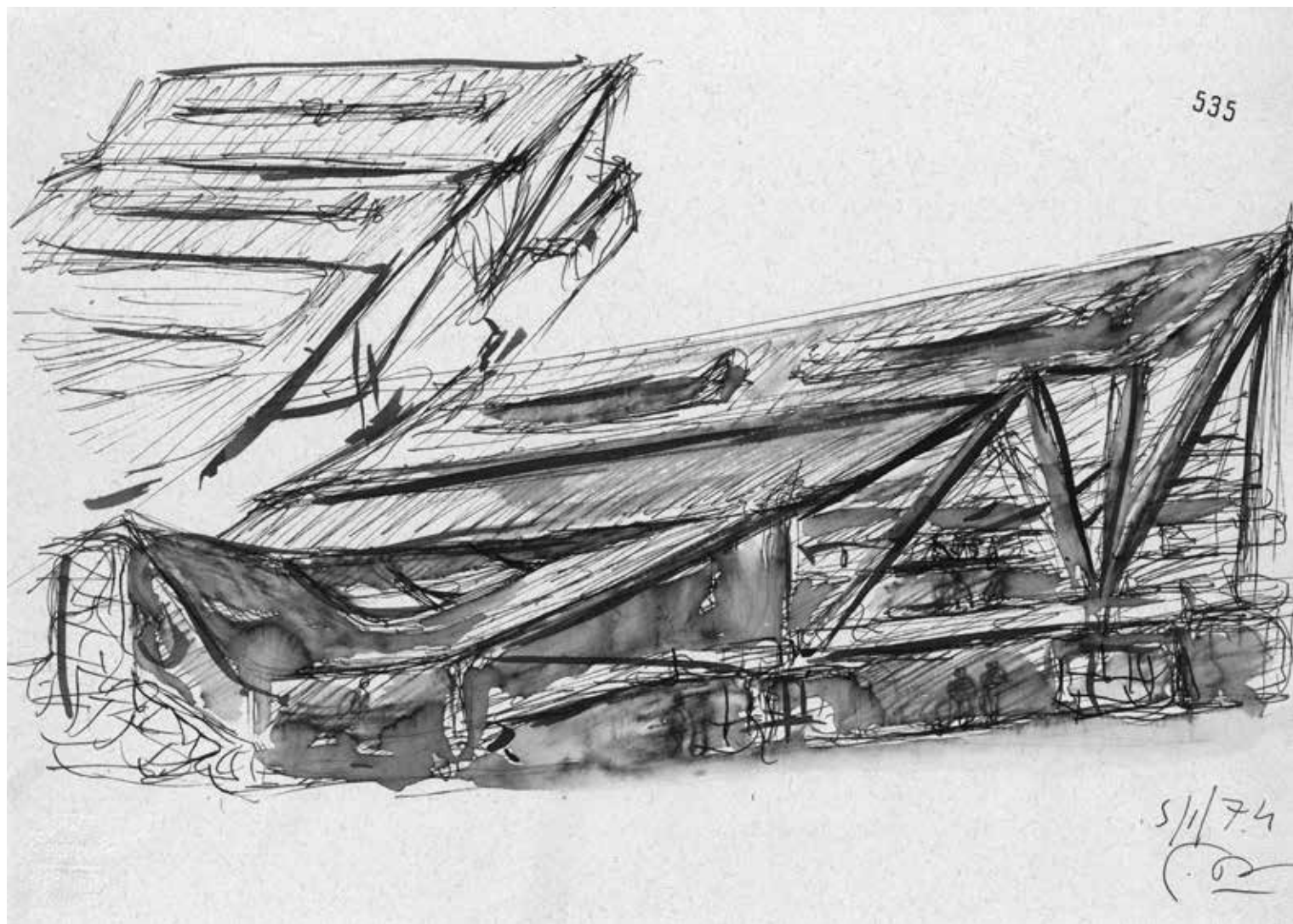
⁹ Cfr. G. MICHELUCCI, *Le infrastrutture comunitarie: ipotesi e progetti*, intervista a cura di F. NALDI, in *La città di Michelucci*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 30 aprile-30 maggio 1976; Pistoia, Palazzo Cominale, 18 giugno-31 luglio 1976), a cura di E. GODOLI-F. NALDI, Firenze, Perretti, 1976, pp. 146-147.



23. Giovanni Michelucci, Monte dei Paschi di Siena, Colle Val d'Elsa, (Siena), 1973-1983, schizzo di studio in sezione e in volume, 1973

potenzialità, in questo che forse è l'ultimo esempio michelucciano di "costruzione" dello spazio, la costruzione cioè come esaltazione delle singole componenti e dei singoli elementi, che per sommatorie differenti, impostano percorsi architettonici variabilmente differenti.

Ma a prescindere da queste tre opere che sono comunque legate all'architettura specialistica e dall'esempio della sistemazione delle sale degli Uffizi, che rappresenta per sua natura un caso eccezionale, è proprio sulla dimensione corrente e quotidiana che si testa la grande portata delle idee contenute nella visione di *variabilità*.



A questa visione di una casualità, in certi casi un po' poetica e in altri casi basata sulla coloristica intensità di tonalità espressioniste, portate entrambe a criterio principale in una formalizzazione dell'architettura nella quale diventa prioritario il percorso realizzativo di questa traduzione di relazioni sull'affermazione di una formatività estranea allo stesso processo, si affianca a poco a poco, anche la visione di un nuovo valore assegnato alla stessa architettura. Questa forza, vettore di una vera e propria svolta epocale nel complesso e variegato itinerario dei rapporti tra architettura e città, si manifesta in una nuova valenza risoltrice, capace di assegnare al progetto, una sorta

24. Giovanni Michelucci, Monte dei Paschi di Siena, Colle Val d'Elsa, (Siena), 1973-1983, schizzo di studio, 1974



25. Giovanni Michelucci, in collaborazione con Bruno Sacchi, Monte dei Paschi di Siena, Colle Val d'Elsa, (Siena), 1973-1983, vista dell'edificio realizzato

di taumaturgica incarnazione di valori sociali, che mettono a fuoco per tappe successive, non più l'idea di un'architettura che fa città, ma l'idea di un'architettura che è essa stessa città.

Questo avviene attraverso la dimensione pianificatoria a scala urbana, approfondita in alcuni esempi di nuclei residenziali, che immettono a poco a poco, nei loro registri teorici e relazionali, il delicato ma efficacissimo passaggio da edificio a struttura e organismo. Un organismo la cui struttura diviene la matrice portante di ogni ragionamento sulla variabilità, diventando anche l'unico punto fermo all'interno di un paradigma per sua natura predisposto alla trasformazione. A scala urbana e territoriale, l'idea del segno matrice, diviene "macro", assestandosi attorno alla necessità di regolare, controllare e in molti casi esprimere e tradurre, la stessa idea della modificazione all'interno di una serie di limiti prestabiliti. Presupposti, questi, che avranno la forza di caratterizzare gran parte del dibattito fiorentino e non, sviluppato durante tutti gli anni Sessanta, sui temi legati al rapporto tra l'architettura e la città.

I.5. LA SCALA URBANA DELLA *VARIABILITÀ*

Espressione della tanto professata *variabilità* michelucciana, saranno nel tempo moltissimi edifici costruiti dalle diverse generazioni di progettisti di Scuola Fiorentina, riportando come patrimonio comune questa particolare e ricchissima visione progettuale nelle loro diversità di linguaggio. Sarà infatti proprio la prorompente idea della macrostruttura, destino inevitabile delle tematiche legate ai concetti di *variabilità*, ad incarnare il delicato passaggio tra una ricerca architettonica che continua ad assumere il passato come referente privilegiato e una ricerca maggiormente evoluta che guarda al futuro.

Tante sono le intuizioni contenute nella *variabilità* che riescono a declinarsi in aspetti diversi nella progettualità urbana fiorentina degli anni seguenti, dando luogo anche a frutti di segno opposto, come, ad esempio, risulta facilmente evidenziabile dalle differenze tra la politica urbana alla base dell'intervento del quartiere dell'Isolotto e quelle alla base del quartiere di Sorgane.

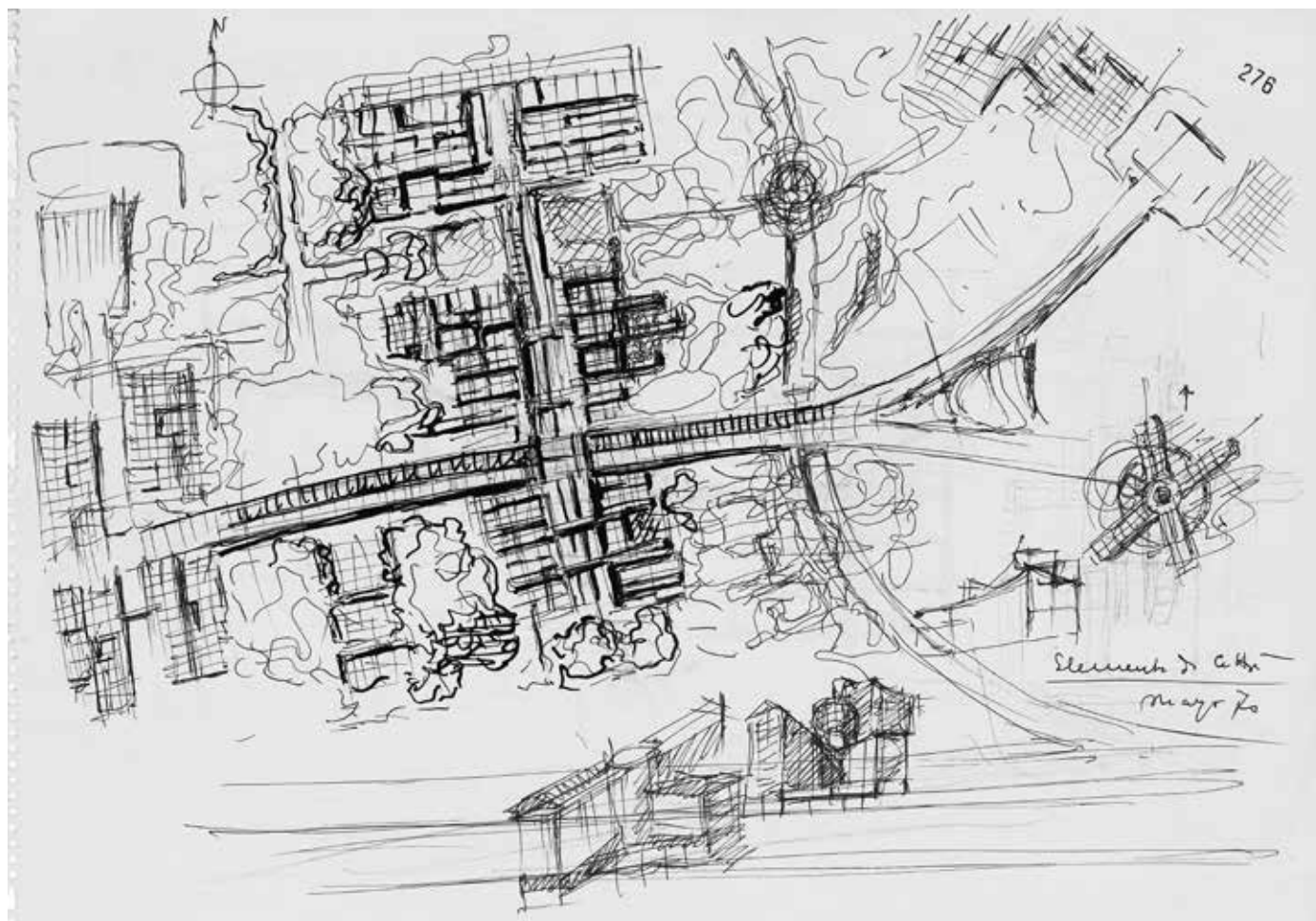
Nell'Isolotto la presa di coscienza della realtà pare essere l'unica risposta possibile dopo le delusioni del Moderno. Tutto si rifà alla spontaneità della tradizione, alla poetica delle relazioni e all'ideale della natura. Ma a differenza di altri esempi coevi, vedi quelli romani, dietro l'Isolotto non c'è l'ideale del borgo. Tutt'al più c'è l'estetica della città giardino e anche quella della villa suburbana, adoperando una composizione molto più vicina alla dinamica della fondazione che non a quella della casualità.

Dietro Sorgane invece c'è la rinnovata contaminazione città-edificio che partendo nuovamente dall'idea di *variabilità*, conduce all'utopia più fertile degli anni Sessanta, ovvero quella della macrostruttura. Le Corbusier ha da poco sedotto il mondo con la sua *Unité*, così come i Metabolisti giapponesi lo impressionano con nuove configurazioni urbane gestite da macro segni che costituiscono nuove relazioni di ordine.

L'area dell'intervento, situata in una zona pedecollinare a sud del centro storico fiorentino, in seguito alle modifiche apportate allo schema iniziale coordinato da Michelucci, passa dai 12.000 abitanti previsti nella prima fase, ai soli 400 abitanti del risultato finale. Il primo schema urbano proposto da Michelucci andava a coinvolgere un'area ben più vasta di quella effettivamente coin-

26. Giovanni Michelucci (coordinatore generale) Corinna Bartolini, Silvano Cappelli, Nereo De Majer, Ivo Tagliaventi, Francesco Tiezzi; Gruppo Aurelio Cetica, Silvestro Bardazzi, Domenico Cardini, Pier Angiolo Cetica, Mirta Naldoni Raspollini, Rodolfo Raspollini, Gruppo Giuseppe Gori, Emilio Brizzi, Emilio Isotta, Mario Negri, Ernesto Nelli, Rolando Pagnini, Gruppo Leonardo Ricci, Adriano Agostini, Ernesto Trapani, Alfredo Orbeziner, Aldo Porta, Gianfranco Petrelli, Gruppo Francesco Spinelli, Lando Bartoli, Leonardo Lugli, Giacomo Piccardi, Giovanni Sanità, Manlio Torsellini, Gruppo Ferdinando Poggi, Mario Focacci, Sirio Pastorini, Bruno Peditti, Primo Saccardi, Giuseppe Sagrestani, Gruppo Leonardo Savioli, Marco Dezzì Barde-schi, Vittorio Giorgini, Ferrero Gori, Piero Melucci, Danilo Santi. Masterplan definitivo del nuovo quartiere di Sorgane, Firenze, 1962-1968





27. Giovanni Michelucci, schizzo dalla serie "Elementi di città", 1970

volta in seguito, immaginando di intervenire anche sulla falda della collina. Il suo schema, e con esso tutte le implicazioni culturali connesse, ha la forza di promuovere un rinnovamento urbano affidato ad una generale corallità di intenti, traducendo la *variabilità* della nuova città immaginata non più sul solo versante dell'utopia populista, ma su quello dell'integrazione e della reciprocità tra abitanti e luogo, tramite l'introduzione di una strutturazione integrata che rivesta il ruolo di elemento ordinatore. La forza di questa strutturazione avviene a Sorgane, attraverso l'ibridazione tra segno e progetto, tra necessità e diritti di un'umanità che nel campo del progetto, viene guardata da un numero sempre più sfaccettato di punti di osservazione.

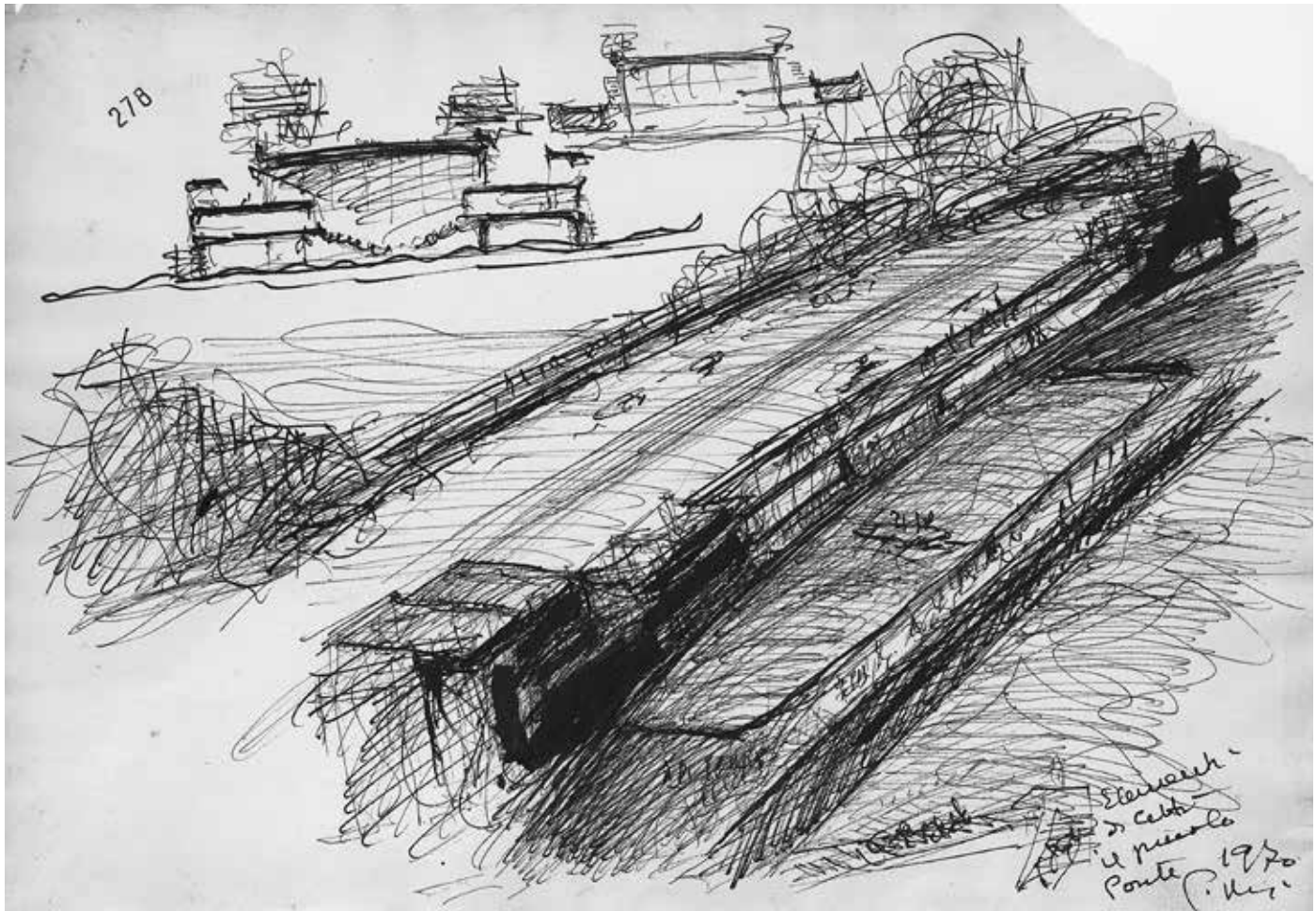
Mentre il primo schema di Sorgane si assesta su un impianto molto frammentato e stemperato all'interno dell'area coinvolta, il progetto definitivo, anche se molto più limitato come estensione,



risulta essere improntato ad una maggiore forza espressiva. In esso prevale l'idea della macrostruttura, grazie alla quale, l'intera impostazione si struttura su un andamento di grandi segni che organizzano l'area in direttrici che saldano realmente e visivamente l'architettura alle preesistenze ambientali, all'interno di percorsi e ricerche architettoniche che si collocano sull'adesione interpretativa di un tempo di memoria di carattere urbano e naturale.

Nel progetto definitivo, caratterizzato da un'assialità principale, lungo la quale con andamenti imprecisati si attestano direttrici secondarie, scompare il coordinamento generale di Michelucci e compaiono tre coordinatori che rispettivamente porteranno a termine la realizzazione di tre parti distinte. Due di questi coordinatori sono allievi di Michelucci, ovvero, per dirla con Zevi, "i due Leonardini fiorentini": Leonardo Ricci e Leonardo Savioli che in declinazioni diverse

28. Giovanni Michelucci, schizzo dalla serie "Elementi di città", 1970



29. Giovanni Michelucci, schizzo dalla serie "Elementi di città", 1970

porteranno avanti nelle loro architetture le medesime intuizioni su cui si fonda l'idea della *città variabile*.

A Sorgane, gli edifici del gruppo Ricci e del gruppo Savioli, pur con le prevedibili differenze di linguaggio, mettono in atto con una tensione certe volte violenta e certe volte rarefatta e poetica, la stessa applicazione di principi. Ci sono, infatti, una serie infinita di piani interpretativi diversi che si intersecano in una comune e sottesa idea di complessità che riesce a rendersi visibile solo per contrasti e per dicotomie. All'idea comune della macrostruttura come tentativo di riunificazione, si affianca quello dell'infinita e flessibile variabilità delle relazioni, come se l'atto perentorio e totalizzante dell'immissione dell'elemento ordinatore, fosse continuamente aggredito e messo in discussione da elementi di destabilizzazione. Insomma, nominando un principio e corrodendolo un attimo dopo con molte sue negazioni.

Sulla migliore scorta michelucciana, tutti gli edifici di Sorgane realizzati da Ricci e Savioli, sono il risultato di sommatorie formali, funzionali, tipologiche, costruttive e materiche e non il raggiungimento di una formatività prestabilita ed è anche per questo che la loro immagine può essere letta anche in veste brutalista, cioè volutamente lontana da qualunque applicazione di canoni estetici consolidati.

Ognuno dei due gruppi di edifici appare come il frammento di una estensione più ampia, quasi un organismo o un meccanismo di un sistema più vasto, potenzialmente modificabile, addizionabile, flessibile e alterabile nel tempo e nello spazio a seconda delle variabili in gioco.

Tutti questi edifici, al di là delle loro possibili critiche e revisioni, rimangono la prova tangibile di una ricerca progettuale grazie alla quale gli edifici vengono intesi non solo come tali ma come veri e propri pezzi di città. La loro esperienza, il loro essere frammento di un'idea che prima di essere architettonica è sicuramente urbana, apre e chiude a Firenze l'esperienza della macrostruttura urbana pensata come immissione di criteri di ordine che sovrintendono alla gestione dello spazio nella propria complessità formale e soprattutto relazionale.

Un ordine che a Sorgane è dato dalle strade sopraelevate su cui si imposta tutta la distribuzione dell'edificio, dai percorsi sdoppiati in aerei passaggi che collegano punti differenti dei diversi piani di vita che si susseguono tra loro, così come dall'assertività delle geometrie, dalla forza dei volumi, dalla brutalità della materia, ma anche dalla raffinatezza sintattica della composizione.

Sotto l'accomunante filosofia dell'edificio che diviene città e di una sua forma ricavata dalle implicite condizioni al contorno, si annida però anche l'estetica del fuori scala, dello straniamento e del gigantismo; meccanismi questi, comuni alle estetiche del *pop*. Un periodo questo, nel quale anche nelle visioni fiorentine, l'architettura e quindi la città, paiono perdere la propria valenza umana per caricarsi di un'accezione maggiormente astratta, legata alla sperimentazione e alla ricerca. Si passa quindi ad una dimensione sovraterritoriale, dove le relazioni non sono più quelle esclusivamente legate alla fisicità dei contesti, all'evoluzione delle tradizioni o all'interpretazione delle memorie, ma alla critica dei costumi politici e societari, primo fra tutti quello del consumo sfrenato dei beni e delle risorse naturali. Non senza ironia, anche la città diviene *Super* e viene quindi attraversata da strutture superdimensionate che divengono i nuovi gangli di un sistema più vasto. I vari gruppi del *Radical* fiorentino incrociano questo gigantismo proponendo un immaginario iper-tecnologico capace al contempo di lanciare salvifici messaggi di repulsione industriale. Il Superstudio per esempio, con il proprio Monumento Continuo propone una visione di città nella quale l'architettura attuale è superstita all'interno di una nuova imbrigliatura data da una superarchitettura che tutto contiene, che tutto risolve e che tutto anticipa, quasi un nuovo gigantesco principio di ordine con cui misurare il mondo.

Nei decenni successivi, i temi legati alla variabilità si manifestano in isolati episodi architettonici, venendo meno l'articolata complessità legata ai ragionamenti urbani. L'utopia della macrostruttu-

ra chiude il ragionamento sulla progettualità della città, consegnandolo ad una visione più corrente, legata cioè ad un controllo e ad un'articolazione che avviene tramite le riscoperte tematiche delle unità piuttosto che non a quelle dell'edificio-città.

In tempi più recenti, vari slogan e nuove parole chiave si sono alternate a definire le diverse visioni e i diversi approcci per una possibile progettualità della città e in tema di modelli di città futura basata sulle relazioni. A Firenze, questa possibilità si è incentrata attorno al concetto del *Volume Zero*, ovvero uno sviluppo tra le varie parti teso all'equilibrio tra il recupero dell'esistente, la nuova edificazione e la demolizione, esprimendosi attraverso una particolare declinazione di una più vasta visione di *Smart City*.

Non potendo, infine, fare a meno di constatare come anche questa ulteriore visione in fondo non sia altro che una figura del dialogo e della relazione, possiamo auspicare che una progettualità basata sulla messa a sistema di relazioni vecchie e nuove, possa solo generare un'evoluzione capace di lavorare non solo sulle parole, ma sulla figuratività e sul senso. Un senso che dovrebbe mantenersi in divenire e che ovviamente muta con i tempi del quale diviene espressione, ma capace di interpretare in maniera propositiva i propri caratteri e le proprie essenze, mostrando la permanenza nella modificazione. Dinamica difficile questa, ma indispensabile affinché anche il futuro, così come è stato per il passato, possa consegnarci vere architetture e quindi un'immagine della città che ogni volta muta rimanendo sempre se stessa.



30. Gruppo Toscano, Stazione di Santa Maria Novella, Firenze (Foto Arrigo Coppitz)



CAPITOLO SECONDO. LA VIA MINORE

II.1. LA SENSIBILE INTERPRETAZIONE DEI LUOGHI

Nella lunga parabola creativa di Giovanni Michelucci, si è sempre distinta la compresenza simultanea di due vie diverse, due orientamenti opposti tra di loro, ma nati dagli stessi presupposti comuni. Queste due vie sono state, l'una la via dell'inquieta acquisizione delle istanze di un Moderno, subito tradito e declinato in un personalissimo e toscano espressionismo e che ha visto far seguito una produzione di molti esempi, come i grandi edifici pubblici, le molte chiese, i palazzi per gli uffici ecc. mentre l'altra via invece, si è assestata su di un percorso che potremo definire "minore", quello della riscoperta dei materiali della tradizione, della semplicità dello spazio, della capacità di rendere "abitata" da una appartenenza nei confronti del luogo nel quale si inserisce, qualunque architettura venga concepita, di saldarla alla doppia natura che questo luogo disvela, cioè alla sua dimensione fisica e a quella molto più complessa di una appartenenza spirituale. A ben guardare, queste due linee viaggiano o su percorsi separati, o come più spesso è successo negli ultimi anni della sua opera, tendendo quasi sempre ad intersecarsi e a dare origine ad una partitura della medesima tonalità capace di fondersi in un comporre riverberato da infinite sfumature.

Ludovico Quaroni, convinto assertore di questa felicissima coesistenza ¹, assegna alla linea "minore" la capacità di essersi saputa tradurre in una "scuola", cosa che invece la linea "maggiore" non ha saputo fare. Se si pensa infatti alle questioni legate alla trasmissibilità di un pensiero progettuale, viene legittimo accettare questa differenza sottolineata dalla sensibile registrazione quaroniana. La via minore è quella che si presta meglio ad essere strutturata, all'interno di un insieme di presupposti che possono assumere il valore di regole, di assunti dilatibili e traslabili a realtà simili, a contesti analoghi, è la traccia cioè, di una teoria che può essere ripetuta e trasmessa. L'altra via non porta con sé la trasmissibilità di quella minore; essa nasce dalla personalità, dal dubbio e dal ripensamento, dall'intuizione e dalla singola capacità d'espressione e questa via non ha fatto scuola, perché congelata in uno splendido ma irripetibile formalismo. Gravido di simboli, di filosofie, di aspetti sociali, di tinte morali, ma pur sempre legato agli assoluti di presupposti e visioni personali. Ma le continue oscillazioni tra queste due vie, tra queste due visioni di progetto, non tolgono

Nella pagina precedente

31. Giovanni Michelucci, schizzo di alberi, 1945

¹ Cfr. L. QUARONI, *Come sono belle le tue tende...*, in L. QUARONI-S. DI PASQUALE-G. LANDUCCI, *Giovanni Michelucci la pazienza delle stagioni*, Firenze, Vallecchi, 1980, pp. 9-42.

brillantezza alla lucidità del nucleo che le rende solidali a quel senso profondo della sua architettura, accomunate al di là delle singole estreme espressioni, da un profondo «stile interiore»². La via minore parte dall'osservazione del mondo e con esso, delle sue tradizioni, prima fra tutte quella legata alle molte espressioni dell'architettura.

«Io ho bisogno del sostegno del passato: ho bisogno di essere nella tradizione e se questo è, come sembra a molti un limite che condiziona il mio lavoro, sono comunque soddisfatto quando la cosa che ho costruito appare come se ci fosse sempre stata»³.

Parole che ben chiariscono il senso della sua morale e che ben ci fanno comprendere come nell'itinerario di Michelucci, pur nelle proprie alterne e difformi fasi, sia possibile rintracciare la presenza costante di questo termine compositivo, ovvero quello di una sempre presente *costruttività-tradizione*, che va ad affiancarsi in molti casi a quello della *classicità*. Nel proprio pensiero e nella propria opera, egli pare risolvere in maniera molto personale la tensione generata da questi diversi aspetti, riconducendoli il più delle volte sull'unificante piano della "coralità". Una coralità basata sull'identificazione dell'architettura nella "felicità"⁴ della partecipazione al lavoro costruttivo, come esaltazione degli aspetti legati all'artigianato, in un lavoro collettivo che si basa sull'applicazione tradizionale delle tecniche realizzative e sulla valorizzazione delle caratteristiche plastiche, ma soprattutto materiche dei singoli elementi costruttivi.

² Cfr. M. LUPANO, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», 720 (1990), p. 21.

³ G. MICHELUCCI, *Riflessioni*, in «La Casa», 1960, in C. CONFORTI, *La formazione e i progetti tra le due guerre*, in A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci*, Milano, Electa, 1986.

⁴ Il termine "felicità" è usato dallo stesso Michelucci nel descrivere il lavoro dell'architetto: «...io provo felicità (uso questo termine nel senso più proprio: che felice è chi ha o crede di avere ciò che può desiderare) quando sul lavoro avvicinando gli operai che realizzano ciò che io ho pensato comprendo l'impegno di ognuno di essi». Cfr. G. MICHELUCCI, *La felicità dell'architetto 1948-1980*, Pistoia, Telini, 1972.

⁵ Cfr. G. MICHELUCCI, in *Il linguaggio dell'architettura*, a cura di C. BUSCONI, Roma, Officina Edizioni, 1979.

«Negli anni della mia forzata inattività come costruttore io ebbi l'agio di vagabondare nei cantieri a veder costruire, ad osservare ogni fase, ogni dettaglio di quest'arte: ad osservare perché e come, una costruzione sta in piedi; e come si usano i materiali (...). Ho capito come si mura un muro, come si mura un mattone; cosa costa fatica quel muro. Perché anche questo interessa imparare: che chi mura i mattoni deve conoscere la geometria perché il muro riesca bene; deve sapere che lo spessore della calce ha grande importanza per il risultato finale dell'opera, e che il mattone va bagnato molto bene, anche se il bagnarlo brucia, fa sanguinare le mani. Esperienze apparentemente banali, ma che portano tra l'altro a non separare il lavoro di chi progetta da quello di chi esegue; a non stabilire un diaframma di categoria tra l'uomo-architetto e l'uomo-muratore; e anche, cosa per me di massima importanza, a non separare il disegno architettonico dal suo costante riferimento alla visione dell'opera realizzata. Per cui un mio disegno non è mai un'astrazione ma una rappresentazione del reale»⁵.

Il tema dell'adesione alla tradizione non rappresenta però un esclusivo appannaggio michelucciano, al contrario, esso è totalmente percorso dall'intera compagine progettuale di Scuola Fiorentina. Quando, infatti, all'inizio degli anni Trenta la cultura fiorentina prende in mano la direzione "culturale" della propria Scuola di Architettura, lo stesso concetto di *tradizione*, che già conteneva le evoluzioni di uno storicismo di matrice crociana, dirottato però il più delle volte nelle roboanti

retoriche degli stilemi fascisti, vira inaspettatamente direzione, assumendo una connotazione maggiormente autonoma e al contempo innovativa nel dibattito d'architettura. Il concetto di *tradizione* tende infatti a declinarsi all'altrettanto ampio concetto di *luogo*, componendosi nelle accezioni di contesto, di ambiente, di paesaggio, di città, alle quali viene assegnato un ruolo cardine nelle operazioni interpretative che possono innescarsi attorno al lavorare su questi aspetti. Si consolida quindi nella cultura progettuale fiorentina, l'idea che una tradizione non sia solo identificata dalle caratteristiche dell'edificio, ma dal legame tra edificio e intorno, ovvero tra le molte relazioni istituibili tra l'edificio e l'ambiente circostante.

Il luogo diventa quindi in questa visione, una serena e riconoscibile "toscanità", che viene individuata, descritta e cesellata attraverso le proprie principali caratteristiche architettoniche. Il carattere di un luogo è allora un dosaggio che si misura sul sorprendente scambio di emergenze artistiche, tradizioni locali e condizioni paesaggistiche, per cui all'equilibrio fra «ordine e libertà dell'architettura toscana, fa da perfetto *pendant* l'equilibrio fra ordine e libertà; fra natura libera e natura organizzata della campagna che circonda l'architettura»⁶.

Quindi cercare di definire il carattere della fiorentinità è il riconoscere la prevalenza del pieno sul vuoto, è il riconoscere la preziosità di uno spazio interno rispetto alla "silenziosità" formale di quello esterno, è il riconoscere nel paesaggio, la presenza dell'elemento "muro" inteso come elemento unificatore, ovvero come elemento di legame e di passaggio tra la città e la campagna, l'elemento di mediazione tra l'architettura e il territorio. Di fatto, questo passaggio della cultura progettuale fiorentina, altro non fa che anticipare e mettere in luce quella serie di reciprocità e di legami, che staranno poi alla base del successivo e maggiormente condiviso concetto di "pre-esistenza ambientale".

Durante il tempo della seconda guerra mondiale, il dibattito culturale fiorentino sviluppato attorno a questa neonata accezione di tradizione, apparve quasi azzerato, per riprendere poi all'indomani delle distruzioni tedesche operate attorno a Ponte Vecchio, con un rigore ed un impeto eguagliabile solo al dibattito che si era coagulato attorno al concorso per la costruzione del Fabbricato Viaggiatori della Stazione di Santa Maria Novella.

Non stupisca, allora, se il Gruppo Toscano concepisce un edificio che è antimoderno nell'essenza e che al di là della sua dimensione propagandistica di nuova architettura di regime, non era affatto "di carta" per dirla con Wright che dispregiativamente così definiva tutta l'architettura Moderna e Razionalista. Le sue forme sono pure, il dialogo con i sensi antichi della città è profondamente innovativo perché tutto impostato sul piano dell'allusione e del simbolo, ma il Fabbricato Viaggiatori della Stazione di Santa Maria Novella è un edificio classico. Un edificio tripartito nelle proprie componenti sintattiche che addirittura osa mostrare un cornicione alla fine dei suoi paramenti in pietra forte. Ma sarà proprio quella pietra forte che va a rivestire le membra in cemento armato della stazione che mette dissapori tra Michelucci e gli altri componenti del gruppo, facendogli

⁶ Cfr. G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino, ERI-Edizioni RAI, 1968, p. 6.

prendere fin da subito le dovute distanze per isolarsi in una condizione che lo porta ad una espressività più vernacolare, legata ad una maggiore visibilità dei temi della tradizione.

È il caso del Palazzo del Governo che Michelucci realizza ad Arezzo in Piazzale Poggio del Sole dal 1936 al 1939, nel quale l'uso andante del mattone per il corpo di fabbrica ad esedra e il superamento della dialettica tra parti portanti e parti portate, avrebbe dovuto esprimere, nelle intenzioni del suo autore, l'esatta tangenza tra la struttura e la decorazione, lasciando al montaggio dei mattoni, la capacità di rendere espressiva la massa. Una massa attraverso la quale si cerca di raggiungere un risultato più tradizionale, confermato anche dall'uso dell'arco che viene messo in pratica non soltanto nel tema dell'attacco a terra della grande esedra nella quale si incurva il compatto corpo di fabbrica, ma anche in alcune finestre e nel tema di separazione tra la balconata principale del piano nobile e quella superiore di coronamento.

Durante la redazione della monografia su Michelucci che Amedeo Belluzzi e Claudia Conforti realizzano nella metà degli anni Ottanta, Giovanni Battista Bassi indica agli autori un'opera sconosciuta e passata inosservata dalla critica fino a quel momento. E' la piccola cappella che la famiglia Pisani si fa costruire nel parco della sua villa "Il Poggiolino" sulle pendici del monte Albano vicino a Pistoia, attorno alla metà degli anni Quaranta. Anche se la sistemazione del giardino risente delle dinamiche proprie di quella sorta di classicismo barocco che Michelucci portava avanti in quegli anni soprattutto nei temi delle sistemazioni esterne, l'architettura di questo piccolo edificio parla una lingua che appartiene alla tradizione costruttiva rurale locale. Le murature in pietrame faccia vista, la copertura a capanna in coppi e tegole, le travi in legno lasciate in evidenza sia all'esterno nel minuscolo portico, sia all'interno nel piccolo spazio sacro, testimoniano l'interesse del suo autore per la dimensione tradizionale del progetto, anticipando alcuni dei temi che andranno da lì a qualche anno, ad informare l'architettura della chiesa di Collina.

Una chiesa, quella dei Santi Pietro e Gerolamo costruita tra il 1946 e il 1953 a Collina di Pontelungo presso Pistoia, che sembra davvero che "ci sia sempre stata". Che si inserisce come un felice frammento assonante nelle molte sonorità del luogo, ponendosi in azzeccata continuità con le sue molte figure e con i suoi molti temi. Alla tradizionale impostazione a croce latina dell'aula, si aggiunge ortogonalmente il corpo di fabbrica della canonica, dando origine con le loro masse solide in pietra a vista e intonaco, con i loro tetti a capanna in coppi e tegole e con lo svettare del campanile, all'idea di un grumo edificato inserito nel contesto paesaggistico. Un grumo edificato capace di interpretare sensibilmente le stesse modalità insediative degli infiniti altri grumi edificati che punteggiano le colline toscane.

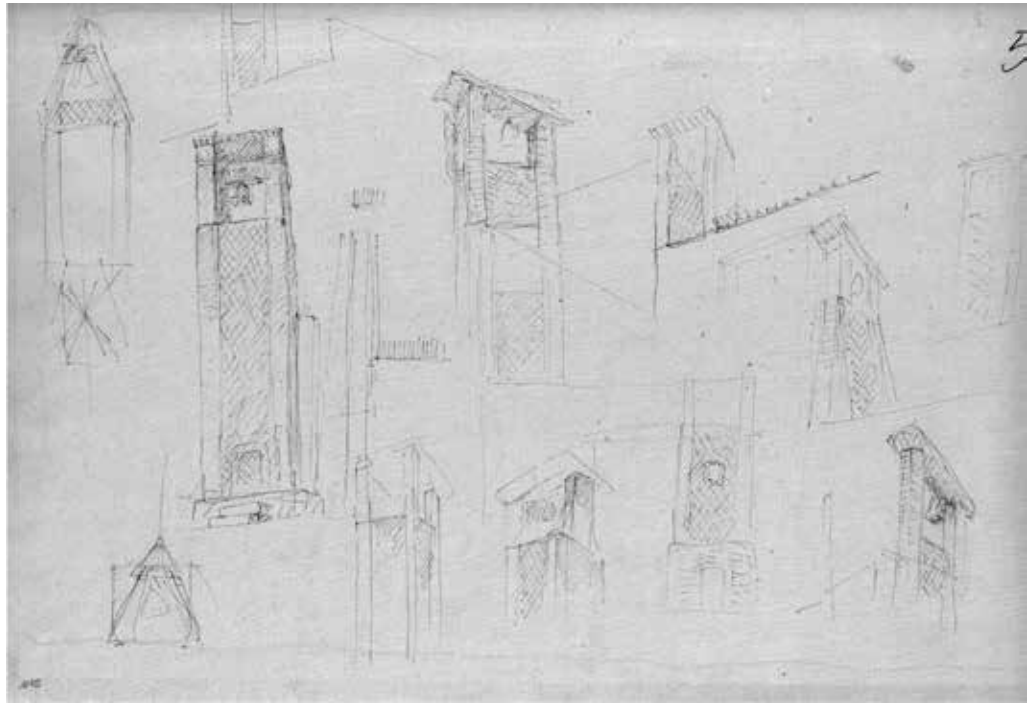
Un loggiato di ingresso prolungato sui fianchi, avvolge parzialmente il volume dell'aula dalla quale a sua volta si stacca il tozzo volume del campanile, dando luogo ad uno sfalsarsi di falde in cotto che risaltano sulla muratura in pietra e sulla quale si aprono delle finestre schermate da mattoni montati secondo l'uso dei fienili. Lo spazio interno risulta tutto intonato ad eccezione

Nella pagina successiva

32. Giovanni Michelucci, Palazzo del Governo, Arezzo, 1936-1939 (foto tratta da «Architettura», XIX (1940), XVIII)



33. Giovanni Michelucci, Chiesa dei Santi Pietro e Gerolamo a Collina di Pontelungo (Pistoia), 1946-1953, schizzo di studio, 1946



dell'intradosso della falda inclinata vicino alla porta di ingresso che viene lasciata in vista con il proprio ordito in legno e tavelle, mentre la falda che discende verso l'altare viene controsoffittata e intonacata secondo una sgusciatura che annullando l'angolo vivo dà continuità tra la parete verticale e il soffitto inclinato. La luce scende morbida a radere l'intonaco, conferendo allo spazio una tonalità in bilico tra plastica e sintassi che poi costituirà una delle caratteristiche dominanti della ricerca michelucciana. Una luce investigata attraverso la sezione, nell'improvviso rialzarsi della falda tergale sul colmo della capanna e focalizzata ad evidenziare lo spazio dell'altare, fuoco visivo dell'assialità interna. Ma l'uso della sezione come strumento di progetto, in questo caso non indaga la pulsazione umana che si fa architettura, non prefigura il sovrapporsi di differenti piani di vita, quanto piuttosto, uno spazio ancora scatolare, definito da muri e impostato su masse nel quale la differenza tra il senso dell'esterno e quello dell'interno è ancora un valore pregnante.

Il senso del sacro, l'appartenenza alla comunità e il rapporto con la dimensione naturale vengono ancora affidate all'adesione di un possibile immaginario rurale, come se davvero la *realtà*, fosse la leva su cui si dovesse forzare il riscatto di una possibile architettura.

Nell'architettura di questa chiesa sulle colline pistoiesi, l'adesione alla casa colonica tradizionale è evidente. Una chiesa che viene concepita come "la casa di tutti" nella quale ognuno possa riconoscersi e sentirsi libero, ottenuta cercando di tradurre le indicazioni che un comitato di

Nelle pagine successive

34. Giovanni Michelucci, Chiesa dei Santi Pietro e Gerolamo a Collina di Pontelungo (Pistoia), 1946-1953, vista dell'edificio realizzato (Foto F. Barsotti)

35. Giovanni Michelucci, Chiesa dei Santi Pietro e Gerolamo a Collina di Pontelungo (Pistoia), 1946-1953, particolare del fronte laterale (Foto F. Barsotti)





parrocchiani elabora nelle sue riunioni, soprattutto discutendo sulla giusta collocazione da dare alla nuova chiesa in sostituzione di quella distrutta nel 1944 a causa della guerra, ovvero se porla nuovamente sul crinale di un colle come lo era in precedenza oppure se spostarla definitivamente in pianura dove si stava già collocando il centro della vita comunitaria.

Anche la chiesa del Quartiere Boracifero, poi individuato anche come quartiere Enel a Sasso Pisano, costruita da Michelucci tra il 1955 e il 1957, pare ripercorre gli stessi temi legati all'interpretazione di una precisa identità tradizionale, ed espressi anche in questo caso, attraverso l'uso andante della muratura in bozze di pietra, il tetto a falde rivestito in elementi di cotto, l'orditura lignea lasciata in vista, così come la dimensione contenuta e la volumetria compatta basata sull'impianto di un'unica aula absidata. A differenza della Chiesa di Collina, la Chiesa di Sasso Pisano, pur confermando il proprio carattere popolare e rurale, "muove" in maniera maggiormente plastica il proprio recinto murario, impostandosi su di un approccio che fondendo abilmente la visione sintattica a quella plastica, pare che lasci presagire la distruzione del recinto verso quella rincorsa alla fluidità tra l'interno e l'esterno che caratterizzerà il successivo segmento michelucciano caratterizzato dalla rottura della sintassi.

Ancora sul tema della massa, del muro, del recinto, una delle opere nelle quali marcatamente si afferma questo aspetto di traduzione di tradizione è sicuramente l'edificio INA per abitazioni e negozi che Michelucci costruisce a Firenze, in via Guicciardini all'angolo con via dello Sprone, tra il 1954 e il 1957. È singolare constatare come il maggior protagonista del dibattito innescato all'indomani delle distruzioni delle zone lungo l'Arno per mano dei tedeschi in ritirata e che ha visto confrontarsi due visioni completamente distanti tra loro, come quella del "dov'era e com'era" e quella di una ricostruzione maggiormente calata nella contemporaneità, si sia ritirato dal concorso indetto dal Comune di Firenze per la ricostruzione, quindi che si sia ritirato dal dibattito, ma che poi, di fatto, abbia costruito l'edificio più emblematico della ricostruzione fiorentina. Si tratta di un edificio costituito da due blocchi quadrangolari che vengono saldati ortogonalmente tra loro da un passaggio voltato che dà l'accesso ad una corte interna sulla quale si aprono i negozi. Gli appartamenti, risolti con una inedita tipologia duplex occupano la consistenza dei due corpi di fabbrica, nei quali collegamenti verticali avvengono attraverso una scala posta diagonalmente i cui movimenti paiono simili a quelli della coeva scala della Cassa di Risparmio di via Bufalini, mentre i collegamenti orizzontali vengono risolti attraverso ballatoi.

L'impaginato del fronte su via Guicciardini è impostato sulla chiarezza della sintassi delle sue tre parti costitutive, mentre è nel prospetto più defilato, quello su via dello Sprone, che Michelucci raggiunge una felice interpretazione dei principali *sensi* fiorentini. Interpretazione che si fonde su un generale senso della massa, sul prevalere del pieno sul vuoto, nonché su un riscoperto senso della corallità artigiana e su di una costruttività basata sulla "veridicità del materiale", insieme alle tecniche costruttive – intese non più semplicemente come mezzi, ma come modalità per comporre – grazie alle quali la forma si trasfigura nella tradizione del luogo.

L'edificio di via Guicciardini ad angolo con via dello Sprone, è un'opera nella quale appare presente il "buon senso" della tradizione proponendosi in totale consonanza interpretativa con il carattere del contesto che la ospita. Un'opera al contempo moderna e tradizionale, corrente e di ricerca, banale e complessa, nella quale però sfuggono, oltre agli evidenti e per certi versi anche un po' letterali suoi stilemi, i caratteri di una filologica appartenenza. Anche Macci, quando scrive che la casa di via Guicciardini appartiene alla città di Firenze perché si identifica con la città stessa, attraverso il legame continuo di analogia dei materiali, attraverso l'avarizia delle aperture di facciata –piccole e casuali come lo sono le finestre delle case del centro fiorentino – quando si arriva cioè a cercare di definire, di spiegare, di ridurre ad unicità di concetto il motivo di questa appartenenza, la risposta sfuma i propri contorni nella difficoltà di descriverne razionalmente il significato ⁷. Come vera e propria *magia* di certa architettura ⁸, la casa di via Guicciardini può rappresentare l'esempio ridotto di quello che è la Torre Velasca a Milano. Ridotto perché la moderna cultura architettonica fiorentina, non ha saputo come nell'esempio milanese, condensare così simbolicamente in un unico edificio, il senso della città, dando luogo ad un edificio nel quale il tema delle allusioni è sempre molto raffinato, ma non si presenta con la medesima forza.

Per rimanere in termini di sintatticità come espressione di una dimensione tradizionale ed artigianale del costruire, in molte opere di Michelucci, la riconoscibilità degli elementi viene scandita in un chiaro ed evidente succedersi formale. Qualunque sia l'edificio da lui concepito, la sua progettualità si muove all'interno di una dimensione sintattica, originando un approccio molto particolare, che adegua misura e forma ai molteplici *sensi* estratti dai luoghi dove si trova ad intervenire. Uno scomporre le parti dell'edificio in base ai diversi significati delle differenti componenti: significati funzionali, significati strutturali e significati materici, in un rigore ulteriormente accentuato da un eventuale elemento di riunificazione. In molte opere di Michelucci, questo elemento è incarnato dalla copertura e dalla forte carica espressiva che ad esso si riserva: una copertura che in molti casi «si definisce per il suo peso e per la sua ripartizione di questo su dei punti d'appoggio, proprio come un telo teso» ⁹. Tendenza questa che diviene sempre meno leggibile nella fase iconoclasta, innescata a partire dagli anni Sessanta in poi, all'interno della quale questa scomposizione e la sua successiva ricomposizione secondo criteri di volta in volta mutevoli, ma sempre orditi a logiche di sapore dialettico, pare evaporarsi in favore di una formatività più plastica, frutto della trasfigurazione materica di pochi concetti informativi, il più insistente dei quali continua a rimanere la dimensione comunitaria dello spazio, ovvero l'espressione di una mai smarrita sua fondazione etica del progetto.

Questo lavorare sulla sintassi elementare delle singole parti, porta inevitabilmente con sé il concetto di *ordine* e immediatamente anche il suo opposto. Ordine e disordine, composizione e scomposizione, individuazione di regola e suo sovvertimento, istituzione del codice e sua immediata deformazione, allontanano il comporre fiorentino, dalla forza della geometria, che in

⁷ Cfr. L. MACCI, *La casa fiorentina in via dello sprone, una lezione di architettura che continua da trentasei anni*, in «La Nuova Città», 2 (1993), p. 55.

⁸ Il termine "magia" non è nuovo quando si parla di Michelucci. Egli stesso ha scritto un libro su Brunelleschi dal titolo *Brunelleschi Mago*, Pistoia, Tellini, 1972, individuando in questa "magia", quell'ineffabilità dello spazio architettonico che il grande maestro rinascimentale ha saputo produrre.

⁹ Cfr. F. BURKHARD, *La forza dell'idea*, in *Giovanni Michelucci un viaggio lungo un secolo*, a cura di M. DEZZI BARDESCHI, Firenze, Alinea Editrice, 1988, p. 7.

36. Giovanni Michelucci, Chiesa di Sasso Pisano (Pisa), 1955-1957
(Foto Grazia Sgrilli - Archivio Fondazione Michelucci)



Michelucci ma anche nelle altre molte e diverse strade della progettualità fiorentina, non riesce quasi mai ad essere un fatto prioritario all'interno del processo figurativo.

Questa capacità e possibilità di realizzare edifici come espressione simbolica della riconoscibile identità urbana, è stata messa in atto a Firenze, secondo modalità più mediate, ovvero meno dirette, coinvolgendo edifici diversi in una serie di raffinate operazioni interpretative con rimandi più o meno visibili, ma non per questo meno interessanti dal punto di vista di una comune appartenenza ad una generale quanto indefinibile "fiorentinità"¹⁰. Categoria questa, estremamente difficile da perimetrare, riconducibile alla definizione di una consonanza comune di molti significati e che legano, per dirla con Mario Luzi, «l'idea di una città irripetibile, luogo della mente più che del senso, nella quale si elaborano alcuni tra i più grandi temi e teoremi della storia umana»¹¹.

Appare significativo notare tuttavia, che le diverse accezioni di tradizione che si riscontrano nelle opere e nei caratteri di scuola fiorentina, sono da riferirsi ad un passato ben individuato e circoscritto e non tanto alla genericità di un tempo che fu. La definizione michelucciana di "effetto città", che poi si evolverà nella complessità della sua *variabilità*, offre come spazio di interpretazione e riferimento, il particolare e ricchissimo ambito della forma nel suo passaggio da Medioevo a Rinascimento, preferendo l'incertezza della spontaneità, alla certezza del disegno. In altre parole, preferendo guardare a quell'inesauribile mondo di riferimenti formali dell'epoca comunale, piuttosto che alla serena costruzione dello spazio rinascimentale, sentito quest'ultimo come già esaurito nella propria carica propositiva e soprattutto non portatore di quella inebriante carica espressiva e interpretativa propria dell'età precedente. Quindi l'operazione che collettivamente si fa nell'uso riverberato di questa storia – e in particolare l'uso che ne fa Michelucci stesso – è fondamentalmente un'operazione di stampo impressionistico, preferendo non scegliere e non discernere i motivi e i criteri di questa comunque rincorsa appartenenza in aperto contrasto con la riflessione della cultura tipologica, impostata dagli anni Sessanta in poi e che si addentrerà, al contrario, nel depotenziamento di questo approccio istintivo ed impressionista, opponendone le basi per una operatività che definisce le fasi e le modalità della costruzione dell'identità della città e quindi riduce i propri aspetti di tradizione a passaggi maggiormente suffragati da dati certi. Per riprendere l'inquadramento critico di Ludovico Quaroni sul percorso michelucciano, potremo dire che la fusione delle sue diverse vie, cioè la via maggiore e quella minore, avviene senza grandi capovolgimenti. L'approdo agli anni Settanta, segna nella sua opera un abbandono progressivo alla consueta pratica del cantiere e mentre i decenni precedenti erano stati infatti caratterizzati da una convinzione assidua che condizionava molte delle sue scelte come quella della dimensione artigianale del fare architettura, quella della presenza continua e costante dell'architetto sul luogo della realizzazione, quella del contatto diretto ed immediato con le maestranze, con gli operai, con i muratori. Il segmento successivo pare caratterizzarsi da un concentrarsi sugli aspetti maggiormente simbolici e in taluni casi, finanche allegorici. Pur avendo continuato a costruire

¹⁰ «Nulla sarebbe improbo come sforzarsi a mettere in termini logici qualcosa che, nella sua piena realtà, ed anche a cagione della sua infinita ricchezza, non è definibile, mentre poi tutti sappiamo distintamente cos'è. È evidente che con una tale espressione "fiorentinità", non si enuncia un principio, non si delinea un concetto compiuto e valido per se stesso, ma si fa una indicazione di comodo, si propone una specie di coarcevo psicologico. Ci si riferisce di scorcio, ad un insieme estremamente complesso di condizioni etniche, estetiche, storiche, di lingua e di religione, di costume, di paesaggio; e chi più ne ha più ne metta. Provatevi a fissare e stringere tutto questo dentro il filo di ferro di un disegno e di un profilo razionale e lo vedrete sfuggire da tutte le parti. Laddove accettando quel termine semplicemente nella sua approssimazione, come un espediente e una abbreviazione discorsiva: per quello che a noi serve esso funziona benissimo, e credo che su ciò siamo tutti d'accordo». Cfr. E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 15.

¹¹ Cfr. M. LUZI, Prefazione a: CECCHI, *Fiorentinità ... cit.*, p. 12.



37. Giovanni Michelucci, Edificio INA per abitazioni e negozi in via Guicciardini angolo via dello Sprone, Firenze, 1954-1957 (Foto Archivio Fondazione Michelucci)

molto anche in quegli anni, la possibilità di realizzare nuove opere diminuisce notevolmente, vuoi per la diminuzione di disponibilità ad essere sul cantiere a causa di un'età sempre più avanzata, vuoi per un generalizzato problema di contrazione economica e quindi edilizia. Per questo, Michelucci, anche se non avrebbe sicuramente mai ammesso che il suo disegno perda nel corso del tempo quella presa operativa e quella dimensione del "reale" che pareva avere in altre sue stagioni creative, dilata gradualmente il proprio orizzonte compositivo, verso le suggestioni della sola fase inventiva, nella multiforme *variabilità* di un progetto, che a poco a poco diventa sempre più metaprogettuale, sempre più lontano cioè dagli interessi della realizzazione e della pratica. La naturale ed ovvia conseguenza è rappresentata dalla proliferazione della pratica grafica, dello schizzo, dell'appunto, sviluppando una serie lunghissima di studi e progetti che varcano i ristretti confini della Toscana. In questi progetti, egli attinge dal proprio repertorio figurale ed è possibile circoscrivere la sua poetica attorno ad una continua e sempre ripetuta serie di aggregazioni di forme, che è possibile individuare come ricorrenti nel proprio vocabolario.

La tastiera culturale sulla quale risuonano le invenzioni michelucciane di quest'ultima sua stagione, percorre registri diversi e dalle sonorità apparentemente inconciliabili tra di loro. La sua opera è pervasa da nuove aggettivazioni, da una riscoperta di valori e di spunti formali mai sopiti e da una, potremo definire, "universalità" che prima non conosceva. Questi valori sono legati indifferentemente alla dimensione formale dell'architettura o alla propria dimensione concettuale, e pare che di fatto, il più delle volte, queste valenze si compenetrino in una unica intenzione di progetto, di forma e di idea.

Michelucci nel corso della sua lunga e mutevole parabola creativa, non assegna mai dei valori assoluti al proprio lavoro e pare non riconoscere mai dei riferimenti certi dal quale coscientemente scaturiscono le idee. Idee la cui paternità è sempre superata dall'esperienza successiva e sempre rimessa in discussione da quella sua naturale inclinazione e propensione al dubbio.

Il dubbio come creativa percorrenza di strade diverse, di ripensamenti, come una costante ed infaticabile apertura agli innumerevoli aspetti di una realtà in continua trasformazione, sempre colta dal suo modo di affrontare il progetto e sempre presente nelle proprie implicazioni. Anche quando, come in molti casi, il progetto si limita al solo racconto di una suggestione, a quello stadio metaprogettuale cioè, dove l'immaginario affiora in una transitorietà di temi e di figure che solo una grande personalità, un grande spirito, saprà sintetizzare e ricondurre a temi di architettura. Una personalità mutevole ma volitiva, granitica soltanto nella coscienza della propria limitazione di uomo, che lo porta sulla soglia dei cento anni a spazzare di nuovo ogni certezza in favore di una strada ogni volta da reinventare. «Allora come posso parlare io delle mie opere?» s'interroga alla fine della sua vita, «No, non mi interessa: Ma chi sono io? Un uomo di pensiero che ha veramente un fondamento strutturale, oppure di pensiero così vago che può portare a mille conclusioni? Ogni architetto ha un suo punto di partenza, sa dove vuole andare e io non lo so»¹².

¹² Cfr. G. MICHELUCCI, intervista di M. LUPANO, in «Domus», 720 (1990), p. 21.

E c'è il paradosso della rinascita, della corsa della vita, della poesia della natura, nelle sue ultimissime poetiche posizioni; frutto e segnale di un impegno ancora concreto di quel suo multiforme attivismo, estremo lembo di quell'impegno cattolico toscano, del quale Michelucci è stato fino alla morte il suo più geniale interprete. Ed è questa, sicuramente la caratteristica principale della sua eredità; l'aspetto che più ha coinvolto la trasmissione del suo insegnamento, il presupposto del proprio continuo revisionarsi, che lo ha portato quasi in tutte le occasioni a fuggire dalla facilità di uno schema prestabilito e dalle sicurezze di un qualunque approccio scontato che si traduca poi, nell'appiattimento di un metodo prevedibile ¹³.

Michelucci con una «felicità» che scaturisce dalla passione e dall'inglobare in ogni propria manifestazione, gli opposti sempre presenti di chi fa della "pratica alla vita", la sua prima "ragione di vita", percorre fino in fondo la propria insicurezza e la propria consapevolezza di essere umano; anche, appunto, di fronte ad un fenomeno così umano come l'architettura, ritagliandosi però la possibilità di affrontarla sempre con il sincero distacco di chi crede nel rinnovamento. Nel rinnovamento dell'uomo, nella rinascita continua di uno spirito al contempo estraneo e superiore, laico e religioso, corrente e simbolico, reale e assoluto, che fa dell'architettura, come molte altre manifestazioni, solo la sua traduzione.

Ma in virtù proprio di questa logica di volta in volta particolare, sempre diversa e riferita alla realtà del singolo momento, l'estrema sensibilità di Michelucci, tende a tradursi sempre più sullo scarto che sull'incondizionato incamerarsi di una tendenza, di una corrente, di un'assimilazione, traducendosi in una architettura ogni volta diversa, per gli stessi diversi spazi dell'uomo.

¹³ «Questa è la sua grande lezione. Non che sia una strada facile. La strada del dubitare continuo è una strada dolorosa, spesso fatta di rinunce, di sfocio nell'isolamento, di quell'apparente non concludere che i praticoni e i razionalisti uomini moderni hanno tanto orrore ... Quest'amore profondo non soltanto all'architettura ma alla vita, alle cose della vita, questo desiderio continuo di ricerca e di rinnovamento, questo sentire la giustificazione precisa di ogni elemento che si costruisce, questo indagare sulla struttura intrinseca delle materie...». Cfr. L. Ricci, in «Architetti», 18-19 (1953).

179



Catigl'ano 41
8/2/28
(M)

CAPITOLO TERZO. UOMO, NATURA E ARCHITETTURA

III.1. LE FIGURE DEL PROGETTO TRA ARCHITETTURA E NATURA

Nelle molte fasi attraverso le quali è possibile inquadrare l'opera di Giovanni Michelucci è possibile registrare una costante attenzione alla natura e alle molte declinazioni che in architettura questo concetto assume.

Al rapporto contemplativo iniziato negli anni che precedono la Seconda Guerra Mondiale, si attesta un rapporto tra uomo, architettura e natura inteso in chiave di ambientamento, alimentato anche dal dibattito fertile sull'Organicismo che in Italia dagli anni della ricostruzione fino alla fine degli anni Cinquanta, costituirà un tema dominante nella cultura architettonica.

Uno spartiacque fondamentale nell'evoluzione del modo michelucciano di guardare alla natura è rappresentato dalla riflessione che egli compie sullo spazio brunelleschiano. In anni giovanili, la natura viene da lui intesa, infatti, attraverso un sentimento panico e poetico che pare sfociare in un atteggiamento composito che va dalle posizioni vernacolari a quelle razionaliste, per evolversi poi, nell'idea che il rapporto tra la natura e l'architettura non risieda affatto nel concetto cardine della cultura di quegli anni, ovvero l'ambientamento, ma in quello ben più ineffabile ed incisivo dell'allusione e dell'evocazione.

Ma dall'inizio degli anni Cinquanta, con la rilettura della città di Brunelleschi, Michelucci comprende che la caratteristica di accoglienza che lo spazio del grande Maestro rinascimentale veicola, consente di pensare alla natura come ad un elemento insito dentro l'architettura, ovvero, riesce ad intravedere pur nella perfetta geometria di un sistema di proporzione nitido e intelligibile, la irreversibile rottura di ogni delimitazione grazie alla quale tra l'architettura e la natura non esiste più nessuna soluzione di continuità. E la continuità tra la natura e l'architettura diviene, allora, un rapporto intellettuale, culturale, grazie al quale è possibile istituire un legame emotivo prima che fisico.

L'essenza spaziale brunelleschiana è essa stessa natura perché ne rispetta senza mimesi alcuna, il carattere, l'identità e la misura della particolarità della natura toscana. Da qui, il muro perde

Nella pagina precedente

38. Giovanni Michelucci, schizzo di alberi, Cutigliano (Pistoia), 1978

Nella pagina successiva

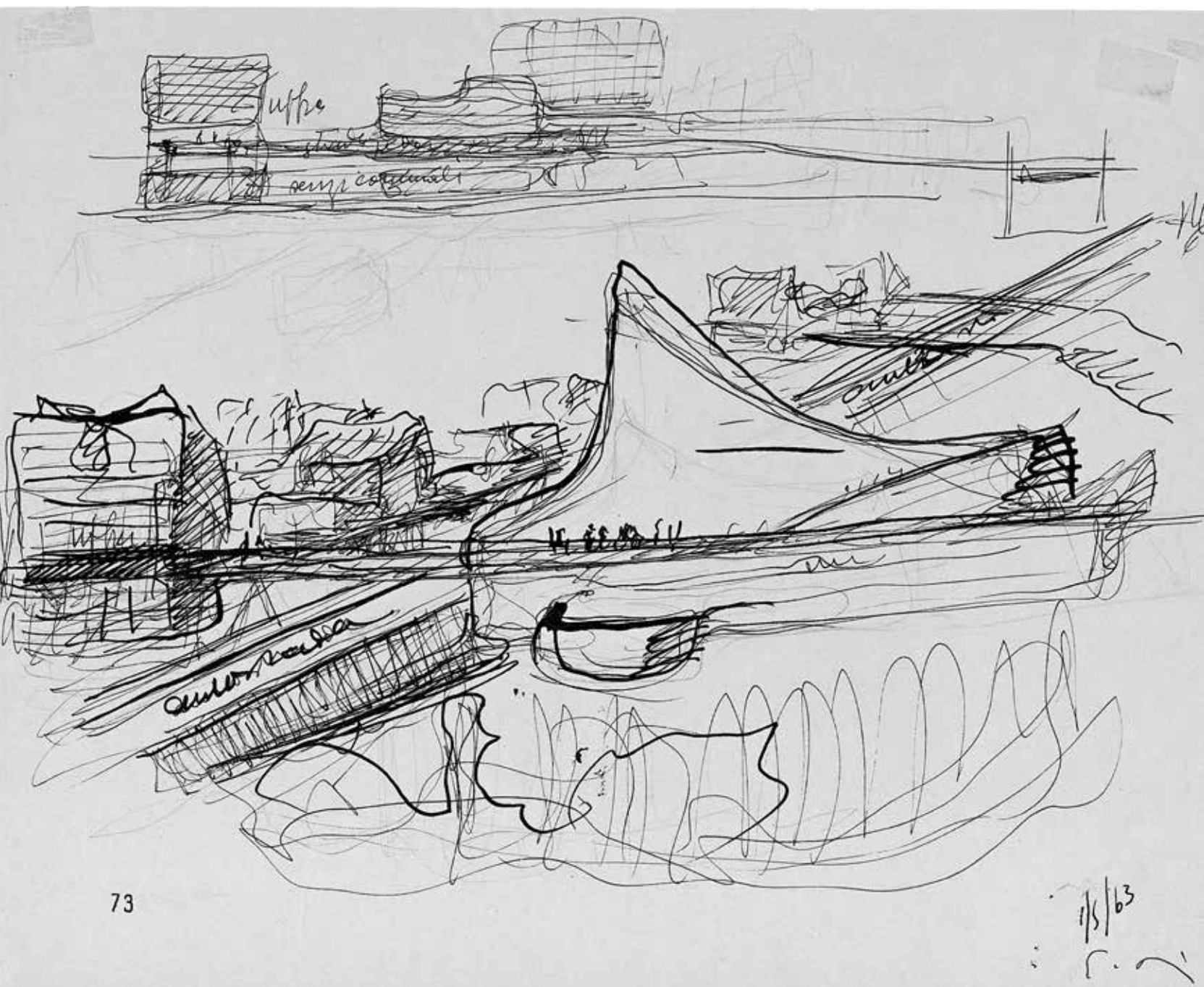
39. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio, 1963

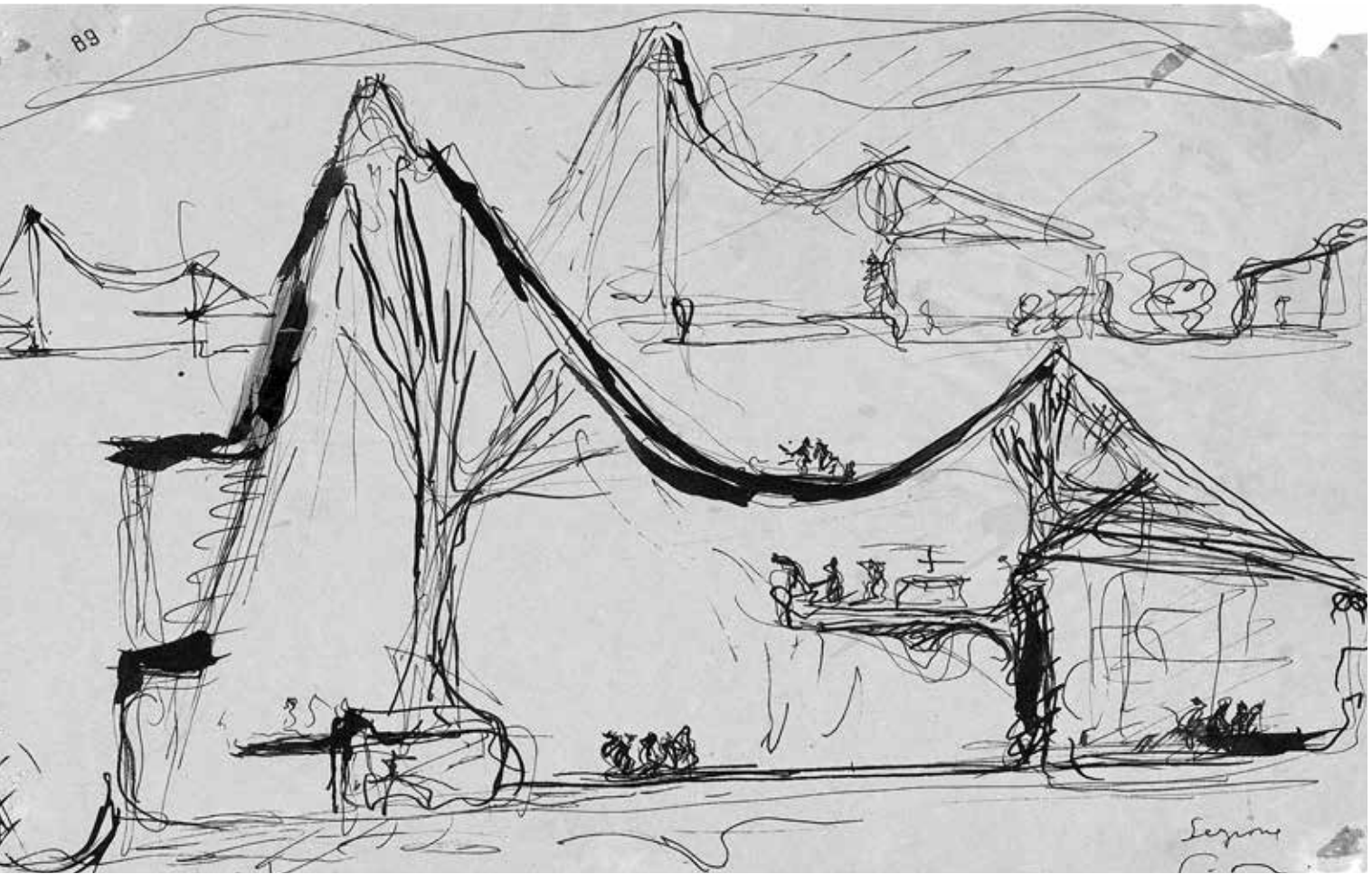
significato, non recinge più, casomai orienta, suggerisce, istituisce e sottolinea relazioni, ma non delimita più lo spazio che vive della propria dualità tra interno ed esterno, portata a compimento attraverso la sua percorrenza. La natura viene colta in tutta la propria variabile fenomenologia e così l'architettura, cessa di essere fatto statico per assurgere al ruolo di esperienza.

Su queste basi è più facile comprendere la posizione che Michelucci ha maturato nel tempo nei confronti della dimensione organicista. Lungimirante ma anticonformista come sempre, Michelucci era riuscito ad intravedere il fatto che essa costituiva nella realtà italiana – escluso esempi eccezionali – soltanto un altro *cliché* e che di fatto, al di là della veste, tutto rimaneva invariato nella sostanza della composizione, che continuava ad articolarsi attorno ad i consueti principi, riassumibili sul classico approccio al progetto, che partiva dall'esterno verso l'interno e non viceversa come invece Wright da molto tempo predicava. L'idea di *variabilità*, espressa nella sua opera, tange solo marginalmente l'idea dell'organicismo, perché le relazioni che essa instaura tra l'architettura e l'intorno, sono di una universalità di segno diverso rispetto all'organicismo. Il suo referente privilegiato è l'ambiente urbano e il paesaggio, che altro non è che l'insieme dei segni stratificati dall'uomo nella natura. L'idea di *variabilità*, stabilisce un equilibrio che è tra l'uomo e l'uomo, non tra l'uomo e la natura, come certi aspetti direttamente non decantati della cultura americana, proponevano. E se c'è da ritrovare organicità nella visione michelucciana dell'architettura, essa può nascere dalla sola tangenza stilistica, riscontrabile in alcuni lavori, rapportandosi ed evolvendosi, nel corso del tempo ai differenti aspetti del suo operare, diventando di volta in volta ora recupero della tradizione locale, ora una profonda attenzione alla materia, fino ad arrivare ad una "organicità" del disegno, espressa nelle sue ultime visioni. L'organicità di Michelucci è stata ovviamente anomala, apocrica e spuria nei propri canonici connotati e per certi versi molto vicina all'espressività di una parte dell'architettura tedesca. Koenig ¹, in un saggio apparso su «Casabella», registra la stretta consonanza tra l'approccio michelucciano e quello scharouniano, evidenziando il rapporto con la liberalizzazione formale, attraverso la risoluzione di piccoli particolari, che tutti insieme, avrebbero fornito quella suggestione di sospensione a metà strada fra l'organico e l'espressionismo, tipico di molta dell'architettura di Michelucci. Da quella più rappresentativa che aspira al ruolo di monumento, la Chiesa dell'Autostrada per esempio, fino a quella minore, dove le sue visioni nascono dalle forme della campagna, dalla severità delle tipologie, delle figure elementari del paesaggio, nella quale anche un semplice muro si piega, un piano si sfalsa, un filo si arretra, a "sentire" i diversi legami, sia con l'intorno sia con gli stessi elementi che formano la composizione, in un procedere che non contiene preconetti e impostazioni, disfaccendo e ricostruendo tutto l'apparato metodologico ogni volta, di fronte alla risoluzione di ogni diverso problema.

Dagli anni Sessanta in poi, questo rapporto pare mutare direzione, costruendosi attorno all'interpretazione dei sensi più intimi che il concetto di natura veicola, superando ogni richiamo

¹ Sull'argomento Cfr. G.K. KOENIG, *L'esperienza organica in Italia e la "scuola fiorentina"*, in «Casabella», 337 (1969), pp. 8-17.

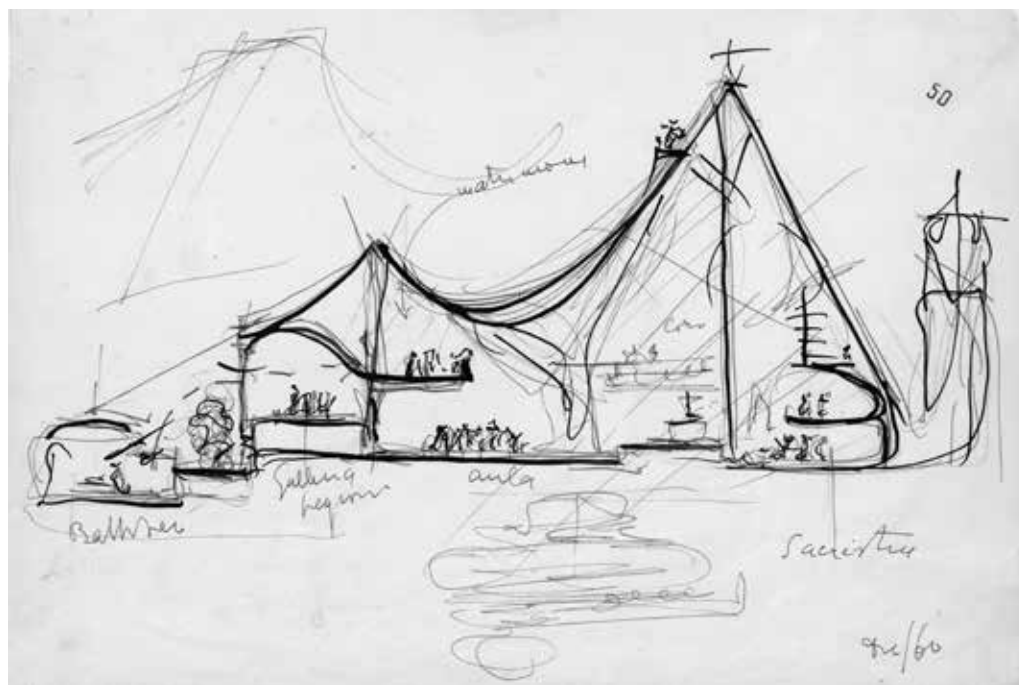




40. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio in sezione, 1964

imitativo per segnare tappa dopo tappa, il lungo e felice itinerario dell'allusione e dell'evocazione. Già nella fase dell'"espressione", percorsa dal Maestro toscano con la realizzazione di opere tra loro molto diverse come la Chiesa di San Giovanni Battista e l'Osteria del Gambero Rosso, nelle quali si passa con disincantata disinvoltura dalla sacralità ricca di simbolismo della struttura a tenda della Chiesa, alla spiritosa – per citare ancora Koenig – spazialità dell'Osteria, è possibile registrare una sorta di stimolo che ritornerà in maniera più strutturata e potente nei segmenti successivi della sua parabola progettuale.

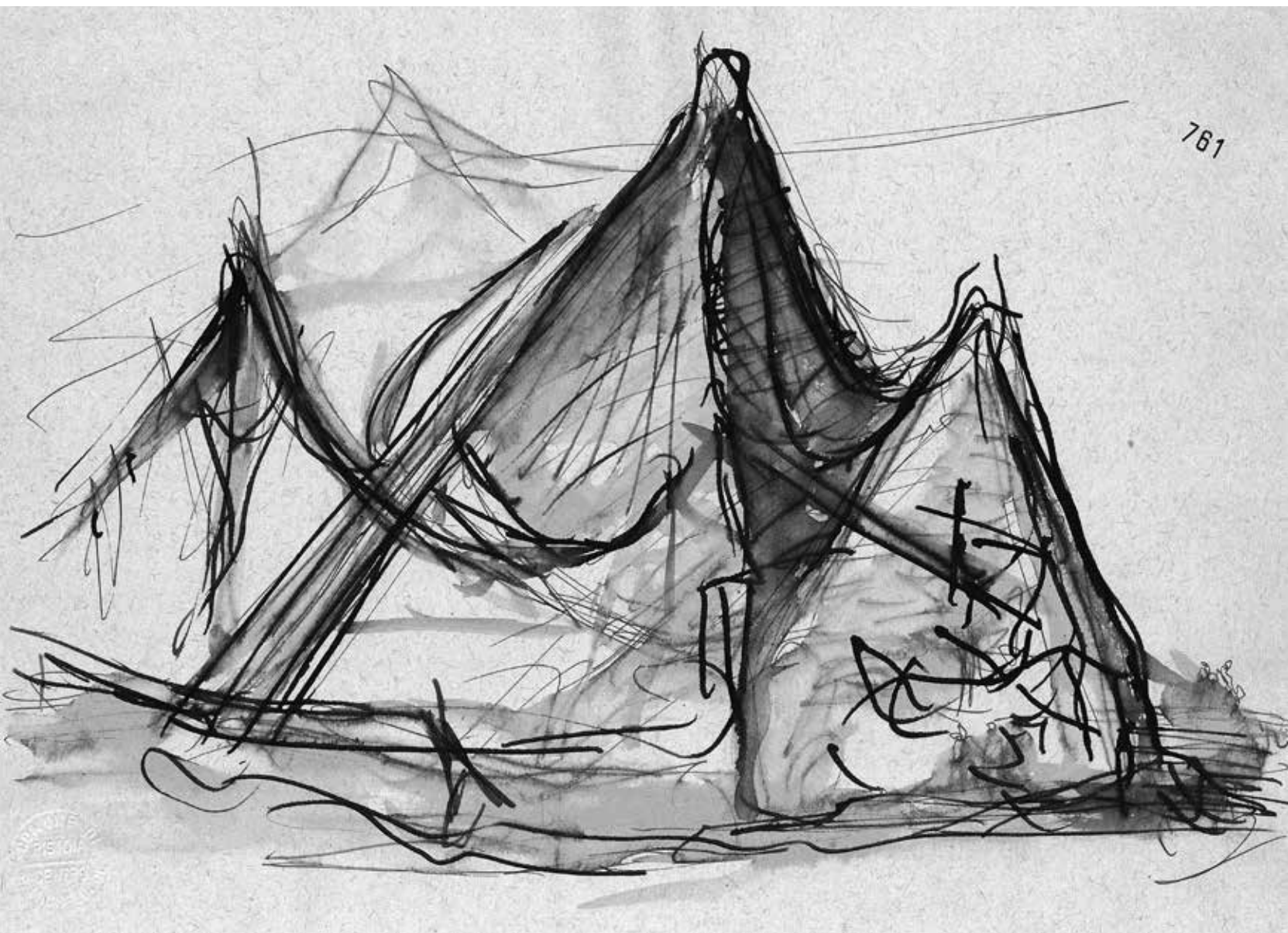
Questo stimolo è incarnato dalla natura, ovvero, dalla gestione delle molte accezioni che questo concetto di natura assume se confrontato con la progettualità della forma architettonica. Queste accezioni vanno dalla semplice mediazione tra l'interno e l'esterno dell'edificio, passando per l'in-



41. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio, 1960

interpretazione della forma intesa quale frammento assonante con lo spazio naturale dell'intorno, approdando alla definizione mimetico-interpretativa di alcuni elementi ricorrenti come l'albero, la foglia, il ramo, la radice e il petalo.

La figura ricorrente del pilastro arborescente, lo spazio pensato per cavità, così come i disegni di architetture che paiono concrezioni di roccia o piante radicate al suolo in un rapporto fisico ineludibile, aderiscono ad un modello architettonico primitivo nel quale la natura non viene presa a modello come possibile fonte di riferimento formale, quanto piuttosto come serbatoio di insegnamento e di metodo. Un metodo che per Michelucci si riversa prioritariamente nell'architettura spontanea, in quel lento allearsi che il tempo ha sedimentato tra il luogo e l'architettura. Per questo, massima espressione di questa alleanza non può che essere la casa colonica, quella toscana in particolare, definita da un chiaro rigore geometrico ma contemporaneamente aperta e permeabile verso il paesaggio, verso la campagna dalla quale trae la propria ragione di esistere. A questa radice elementare, si sommano nel tempo anche altre valenze, esistenziali e figurali, tutte volte alla reciprocità tra l'edificio e il suo intorno. Ma la reciprocità a cui tende Michelucci è sì concreta, ma anche sempre più capace di tingersi di note ideali, basandosi nella maggioranza dei casi, sul segno della traduzione e dell'interpretazione delle molte simbologie direttamente espresse dall'osservazione e comprensione del mondo della natura.



42. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio, 1961

Emblematica nel proprio narrare la nuova visione del rapporto uomo, natura, architettura al quale pare essere approdato Giovanni Michelucci è sicuramente la chiesa di San Giovanni Battista che costruisce a Campi Bisenzio dal settembre del 1960 al 1964 all'incrocio tra l'Autostrada del Sole e la A11.

La chiesa che è costretta ad adeguarsi ad un precedente progetto elaborato dall'ingegner Stoppa e del quale vengono conservate le fondazioni già realizzate, si libera dalla convenzionalità dello schema dato per inseguire un modello molto più articolato e complesso. Lo schema esistente a croce latina viene avvolto da altri corpi di fabbrica che annullano la semplice percezione di un unico spazio a favore di una percorribilità fluida che è viaggio, scoperta continua di ambiti ed episodi che solo attraverso il movimento è possibile cogliere. L'aula alla quale si arriva quasi inaspettatamente e in maniera defilata rispetto alla polarità dell'altare, si eleva verso l'alto con pilastri arborescenti in una tensione che è al contempo leggerezza e pesantezza, volo e radicamento, forza e vibratilità. Lo spazio si innalza nelle tensioni di un telo teso ma al contempo drappeggiato che protegge e delimita lo spazio sacro dal resto del mondo, definendo oltre ad una propria centralità, anche una schiumosità di ambiti minori, riportati ad unità da passaggi e percorsi in quota che sembrano disegnati dai flussi stessi dei fedeli. Forse la forza degli schizzi iniziali nei quali si riusciva a presagire la plasticità generatrice della forma, viene tradita dalla sintassi della realizzazione, tra la muratura in pietra e la copertura in rame, che riporta e scandisce l'informalità dei volumi ad una loro inevitabile lettura costruttiva. Ma la foresta di rami, un cielo strapiombante, un arcipelago frastagliato di insenature, una montagna elevata nella pianura, un'arca incagliata nella collina, una tenda del viandante, rimangono tra le infinite metafore che questa architettura innesca tra realtà e simbolo a ricordarci come la chiesa, in sintonia con quell'ideale michelucciano di *variabilità*, oltre ad essere un edificio è soprattutto metafora di una città nel quale gli uomini incontrandosi dovrebbero di fatto riconoscersi e ritrovarsi in un interesse e in una speranza comune.

Nella chiesa di San Giovanni Battista, Michelucci "usa" la natura quale materiale di progetto, la fa entrare al suo interno permettendo che essa modelli il suo spazio e che ne permei l'immagine, in modo da abolire l'idea di un dentro e di un fuori distinti tra loro, ma creando una spazialità continua, annullata delle proprie differenze, percorsa da una medesima vibrazione di percorribilità. L'idea del flusso modellante – idea chiave di una più ampia visione di *variabilità* – si colora di un valore ulteriore, ovvero quello di una maggiore sinergia di forze che coinvolge anche il mondo naturale. In uno schizzo iniziale di progetto, il profilo della volumetria della chiesa, pare confrontarsi in una eloquente analogia, con il profilo della montagna contro la quale si ritaglia, quasi a volerne sancire una diretta discendenza. Non solo un sacro Golgota sul quale salire in aerei percorsi pedonali che portano la pulsazione vitale fin sulla sua sommità, ma montagna fra le montagne, frammento assonante eppure autonomo e quasi autoreferenziale di una più generale narrazione sul paesaggio circostante, metafora e nutrimento a sua volta di un più indefinito paesaggio interiore ed emotivo.

Nelle pagine successive

43. Giovanni Michelucci, in collaborazione con Enzo Vannucci e Ivo Tagliaventi per il calcolo delle strutture, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, l'edificio durante la realizzazione (Foto F. Barsotti)

44. Giovanni Michelucci, in collaborazione con Enzo Vannucci e Ivo Tagliaventi per il calcolo delle strutture, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, l'edificio durante la realizzazione





In questa fluidità morfogenetica, appare scontato come i tradizionali sistemi di prefigurazione e di controllo dello spazio perdano di significato, per evolversi in una progettualità e in una verifica da effettuarsi tramite la sezione, quale strumento privilegiato ad indagare la continuità tra forma ed ambiente, fra interno ed esterno, rincorsa da Michelucci in questa sua realizzazione.

Solo attraverso la sezione è possibile, infatti, cogliere le infinite sfaccettature di uno spazio profondamente dinamico, assolutamente non prospettico ma esperienziale, basato sul divenire la cui fisicità espressa nelle forme di questa chiesa, si rende metafora di un ben più complesso spazio spirituale. Anche per il Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore, nello stato di San Marino, Michelucci dal 1961 al 1967 ricorre ad un medesimo approccio morfogenetico, nel quale la natura diviene il controcanto privilegiato dell'architettura.

Anche in questa esperienza, la continuità con la dimensione naturale e paesaggistica risulta essere il primo *input* di progetto, insieme ad una sempre presente continuità relazionale con la città. Anche in questo caso, nel percorso di maturazione avviato fondamentalmente in sezione, lo spazio si precisa quale concrezione del declivio dal quale emerge e del quale ne rappresenta una sorta di naturale prolungamento. Fin dai primi schizzi, si affina in Michelucci l'idea di uno spazio gestito dalla spina dorsale dei percorsi che pare vertebrare l'intera complessità di piani di vita che si rincorrono altimetricamente. A questa, si affianca la presenza di un'internità avvolgente, creata più per arte di levare che non dalla sintassi di un montaggio di elementi autonomi e successivi. Quasi un ventre che ospita la scintilla di una possibile rigenerazione spirituale. Anche in questo caso, l'architettura della chiesa, narra l'intenzione di porsi quale frammento non solo assonante da un punto di vista di un suo possibile e ottimale ambientamento, ma frammento di una fisicità che crea inedite comunioni e reciprocità tra la forma e il suo contesto, come se non fosse più un contenuto nel suo contenitore e nemmeno una forma in uno sfondo, bensì una entità direttamente riconducibile alla sua matrice ambientale anche se da questa volutamente se ne discosta. In altre parole, come se davvero l'atto progettuale e poi costruttivo, alterassero per sempre il rapporto figura/sfondo in favore dell'individuazione di una nuova e più ampia categoria che superandole, riuscisse comunque a contenerle entrambe.

Nello spazio della Chiesa di San Marino, tutta la circolazione dei flussi viene raccolta nell'intercapedine che si viene a creare dal doppio guscio, nella quale si articolano luoghi di sosta, ballatoi, belvedere, percorsi e slarghi ad abbracciare lo spazio dell'aula che appare circondata da uno spessore vibratile che in alcuni punti funziona come camera di luce. Una luce che penetra nello spazio mai direttamente ma sempre attraverso la mediazione dell'architettura, creando un ambiente in generale penombra nella quale vengono esaltate al meglio le corrugazioni delle superfici e le imperfezioni della materia.

A differenza della Chiesa dell'Autostrada nella quale gli schizzi iniziali lasciavano immaginare una volumetria plasticamente risolta anche nella propria continuità materica, nel Santuario della



45. Giovanni Michelucci, Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore, San Marino, 1961-1967, schizzo di studio in sezione, 1964

46. Giovanni Michelucci, Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore, San Marino, 1961-1967, schizzo di studio in sezione e in pianta, 1964



beata Vergine, l'uso monomaterico dell'intonaco grezzo, accentua il senso di plasticità alla base dell'intera composizione e fa assomigliare il cavo interno ad una sorta di grotta, confermando coerentemente il senso iniziale ricercato negli schizzi, anche se all'esterno, il tutto si imposta sul dialogo tra l'intonaco della muratura e il rame della copertura.

Tutto lo spazio dedicato alla funzione religiosa appare costruito sulla presenza di molteplici fuochi compositivi di natura diversa anche se tutti ugualmente ricuciti tra loro a formare una fortissima accentuazione assembleare. Lo spazio è dunque l'interpretazione sensibile di quel gesto spontaneo e rituale della raccolta attorno ad un centro che caratterizza tutte le assemblee umane. Quindi la forza di questo spazio sta proprio anche nella sua profonda umanità capace di tradurre in queste sue inedite ed imprevedute forme architettoniche, quella semplicità e quella spontaneità che emerge dalle relazioni tra gli uomini.

E Michelucci comprende bene che nell'interpretazione sensibile dell'universo delle relazioni, quello che conta non sono tanto i vari pezzi che compongono lo spazio, cioè le sue parti e i suoi diversi temi, ma proprio il "come" questi pezzi vengono composti tra loro. Quindi è nello spazio "tra" le cose che si misura la vera riuscita delle cose ed è per questo che sul tema della mediazione, Michelucci imposta l'intero percorso compositivo di questa chiesa. Lungo il percorso che collega



47. Giovanni Michelucci, Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore, San Marino, 1961-1967, schizzo di studio in sezione, 1964

Nella pagina successiva

49. Giovanni Michelucci, Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore, San Marino, 1961-1967, veduta dell'interno (Foto F. Barsotti)

le due quote del dislivello su cui si imposta la chiesa, si apre il sagrato concepito come una sorta di piazza pubblica che come ogni sagrato media lo spazio della città dallo spazio pubblico, ma che in questo caso media anche l'intero paesaggio circostante, così come la galleria panoramica lungo la quale si aprono diverse finestrate a graduare la percezione dell'intorno, riportando dritti ogni ragionamento possibile sullo spazio organicista alla lezione tutta europea di una percezione intellettuale della natura, che avviene attraverso sguardi orientati e selezionati dalla forma dell'architettura. La generale iconoclastia di questa architettura, pare allontanare le sue forme da quella sensibilità spaziale fatta di azioni intelligibili che sono alla base di ogni approccio compositivo da leggersi in chiave sintattica, ma di contro, la avvicina al crescere spontaneo e sorgivo dell'organismo naturale, dove le regole di crescita e di aggregazione non rispettano i canoni della geometria, della misura e della proporzione, bensì quelli del sentire e dell'adeguarsi alle infinite diversità delle situazioni che l'uomo e anche la natura, sono capaci di sollecitare.

Una figura ricorrente quale permanenza nelle molte declinazioni del rapporto uomo, architettura, natura è come già detto, quella del pilastro arboreo. Un elemento che assume tonalità, tecnologie ed accentuazioni profondamente diverse ma che rimane una costante all'interno delle fasi più recenti della poetica michelucciana.

48. Giovanni Michelucci, Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore, San Marino, 1961-1967, veduta dell'esterno





CAPITOLO TERZO. UOMO, NATURA E ARCHITETTURA

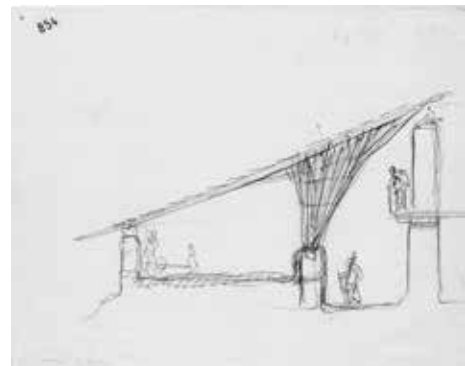
Fin dal progetto per l'Osteria del Gambero Rosso nel Parco di Collodi, Michelucci immagina di risolvere lo spazio con una serie di elementi fortemente espressivi capaci di sorreggere il tema della copertura. A poco a poco questi "alberi" si razionalizzano fino a diventare dei veri e propri pilastri raggianti, aperti ed allungati verso l'alto in una felice allusione alle chele del gambero. Tra i raggi di questi pilastri tinti di uno squillante colore rosso, si annidano gli spazi del ballatoio aggettante sulla sala sottostante che funziona come una sorta di vera e propria galleria. Pur nella marginalità dell'opera, offuscata dalla coeva esperienza della Chiesa dell'Autostrada, Michelucci vi affronta, quasi come in un possibile banco di prova, molti dei temi che animeranno la sua architettura a venire, spesso caratterizzata da uno spazio ampio e comune solcato dalla pulsazione di innumerevoli percorsi ed animato dalla presenza di sostegni strutturali che rimandano nella loro formatività alla memoria della natura.

Così come nella Chiesa del Cuore Immacolato di Maria nel villaggio Belvedere a Pistoia, Michelucci ricorre per sostenere la copertura a più inclinazioni della vasta aula, alla reiterazione di un medesimo elemento strutturale in cemento armato. Il tema della croce è uno dei temi che paiono caratterizzare questa composizione e quindi in alcune soluzioni prefigurate dagli schizzi iniziali di progetto, i pilastri a sostegno della copertura si trasformano in grosse croci alle quali successiva-

50. Giovanni Michelucci, Osteria del Gambero Rosso, Collodi (Pistoia), 1958-1963, l'edificio realizzato

51. Giovanni Michelucci, Osteria del Gambero Rosso, Collodi (Pistoia), 1958-1963, schizzo di studio in sezione, 1960

52. Giovanni Michelucci, Osteria del Gambero Rosso, Collodi (Pistoia), 1958-1963, schizzo di studio dello spazio interno, 1962

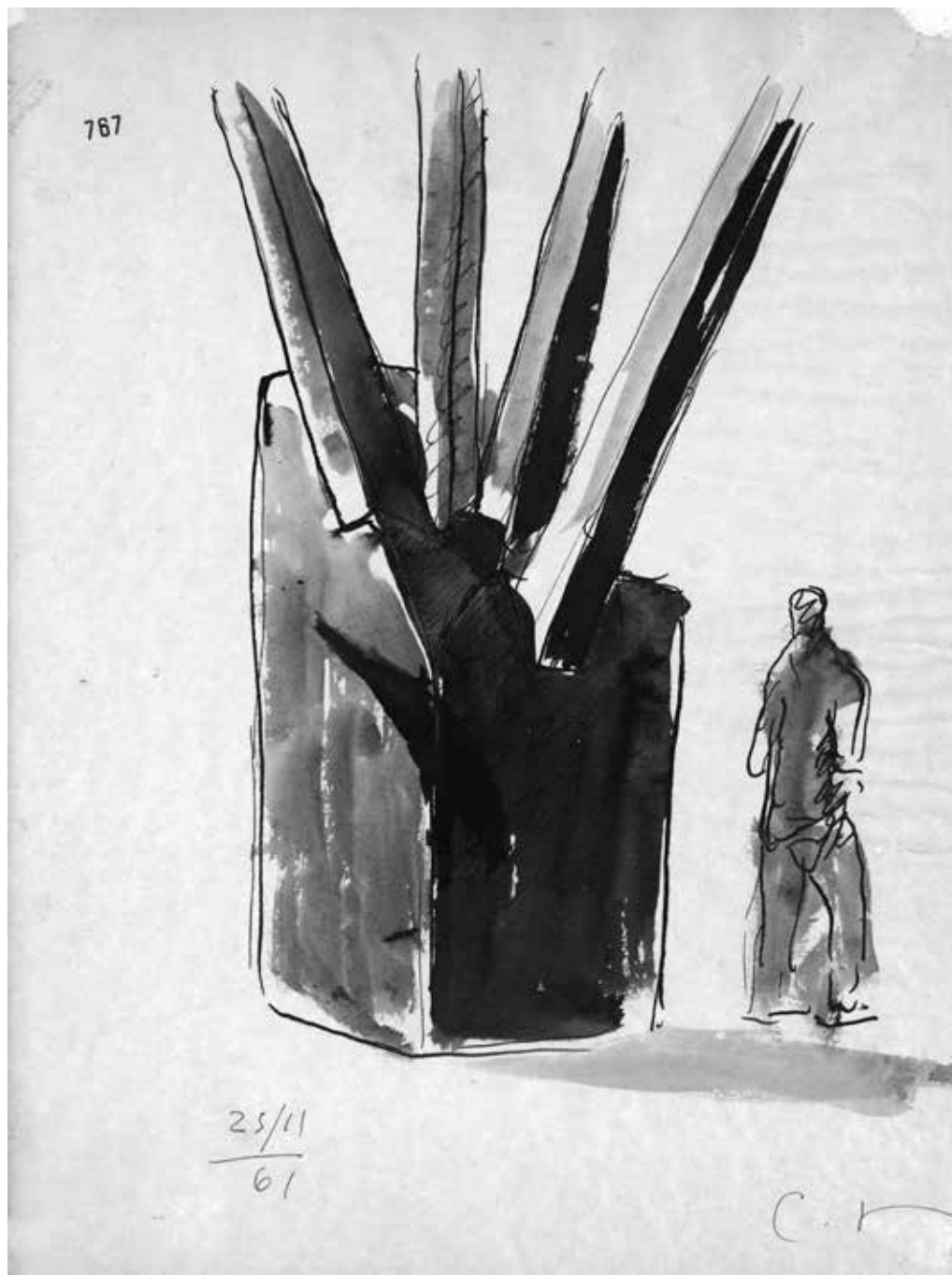




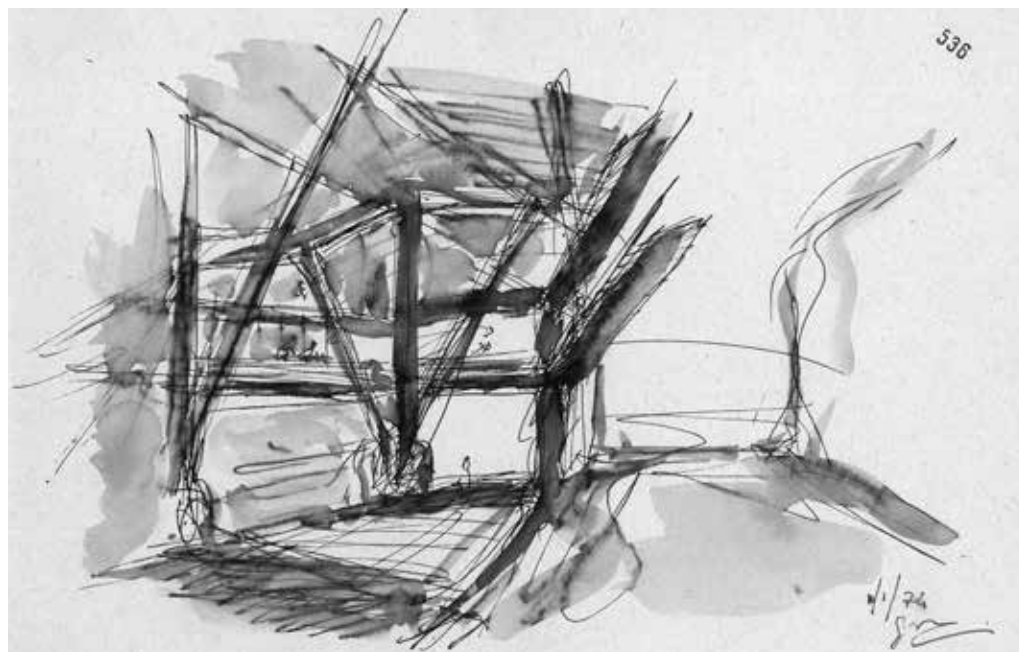
53



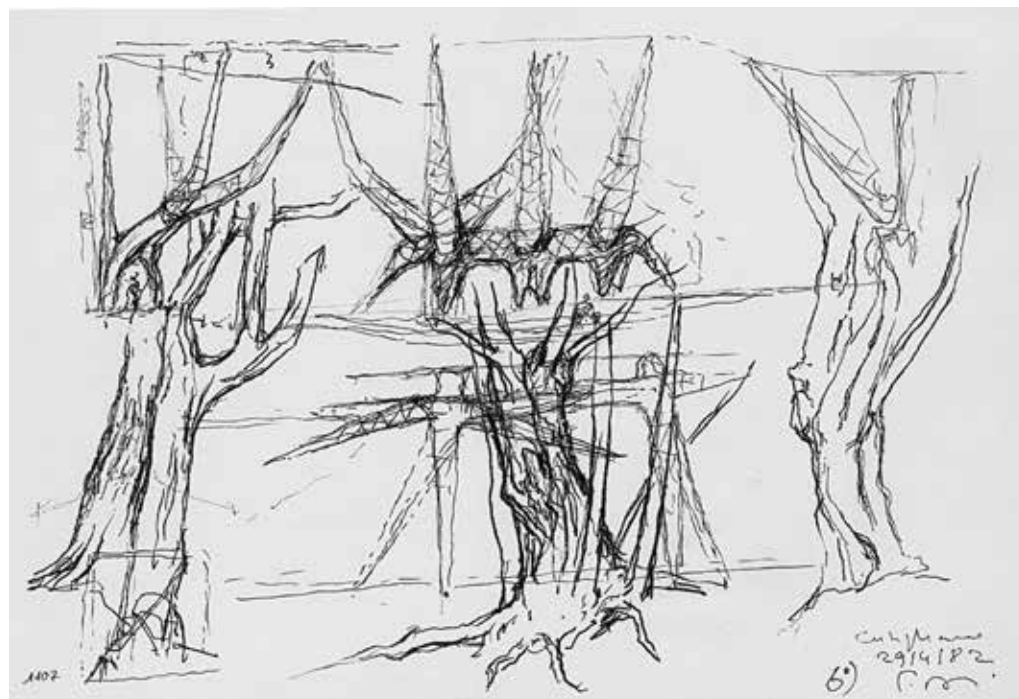
54



55



56



57



58



59

Nelle pagine precedenti

53. Giovanni Michelucci, *Natura e Architettura*, Fiesole (Firenze), 1987

54. Giovanni Michelucci, *Natura e Architettura*, Fiesole (Firenze), 1985

55. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio, pilastro arborescente con persona, 1961

56. Giovanni Michelucci, Monte dei Paschi di Siena, Colle Val d'Elsa (Siena), 1973-1983, schizzo di studio, 1974

57. Giovanni Michelucci, Recupero della Limonaia di Villa Strozzi, Firenze, progetto 1973-1998, schizzo di studio dei pilastri arborescenti, 1982

58. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio dei pilastri arborescenti a sostegno della copertura, 1962

59. Giovanni Michelucci, progetto di Stabilimento Termale, Massa, 1978-1985, schizzo di studio, 1981

mente si aggiungono ulteriori bracci diagonali. Nel processo ideativo, gradualmente queste croci si trasformano in un pilastro che estende a raggiera sulla sua sommità altri elementi lineari in modo da formare la stilizzazione di un albero bidimensionale la cui forza espressiva è data anche dalla reiterazione lungo la dimensione maggiore della sala assembleare.

Sotto il telo della tenda della Chiesa di San Giovanni Battista, lo spazio in elevazione è caratterizzato dalla presenza di pilastri arborescenti che tendono in curve dal forte impatto espressivo, la superficie convessa della copertura in cemento armato *brut*.

Ogni pilastro allude ad un diverso albero, unico nel proprio disegnarsi dei rami e unico nella completa artigianalità della sua realizzazione, dando vita ad un luogo fantastico dove la natura e il sogno paiono incontrarsi aumentando la sacralità dello spazio che definiscono. Bellissimo appare il rilevato delle casseforme in legno che affiora dalla massa accomunante in cemento armato, quasi a voler incidere per sempre nella forma, l'idea della corallità necessaria alla loro realizzazione, dove scalpellini, carpentieri, muratori e tecnici lavorano insieme alla costruzione dell'opera sotto la felice guida dell'architetto.

E così ancora, anche in progetti non realizzati, in visioni fermate da schizzi, in proposte abortite strada facendo, l'idea dello spazio che si imposta sull'allusione ai temi di natura, in particolare quelli strutturali legati al tronco, al ramo, alla radice e alla chioma, prende sempre più piede nel percorso michelucciano. Ne è un ulteriore esempio lo schizzo per il progetto di un auditorium a Ravenna del 1963-1964 nel quale lo spazio della sala viene coperto da una ramificazione che si estende da due "fusti" tra loro paralleli e curvati in modo da assorbire il passaggio tra la verticale e l'orizzontale.

Ancora a riprova di questa sua cifra riconoscibile è la struttura su cui si impostano i volumi della sede del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa, progettata e costruita tra il 1973 e il 1983 in collaborazione con Bruno Sacchi. Segno distintivo di questa architettura è la struttura ramificata di grandi pilastri-capriate che come alberi dispiegano i loro rami a sostenere i vari piani di vita. Questo appendere i livelli e i volumi, consente di liberare lo spazio dell'attacco a terra che diviene una nuova piazza urbana regalata alla città, in quel proficuo scambio tra edificio e vita, che pare caratterizzare tutte le espressioni del Maestro toscano.

Anche nel progetto per lo stabilimento termale presso Massa del 1978, Michelucci immagina una sorta di grande tenda sorretta da pilastri arborescenti che si prolungano nel disegno di alberi, forse degli ulivi, che caratterizzano la sistemazione dell'intorno.

Nel 1988, negli schizzi per la sede Telecom di Firenze, Michelucci arriva ad un livello estremo di commistione tra natura e architettura. L'albero perde ogni caratterizzazione stilizzata per diventare quasi il figurativo segno che va a definire i prospetti dell'edificio, risolti nella sua scansione d'angolo, da un tema in elevazione che diviene quasi una torretta che pare affondare le proprie strutture-radici nella profondità della terra.



Anche nel Giardino degli Incontri del carcere fiorentino di Sollicciano, Michelucci idea un luogo fiabesco e denso di suggestione, radicando attorno allo spazio di una serie di pilastri arborescenti, il luogo dove i detenuti possono incontrare i propri visitatori, ed è singolare e significativo che proprio attorno alle espressioniste conformazioni di questi alberi, nello spazio protetto di ogni radice, si annidano le sedute in pietra dove avviene l'incontro tra i carcerati e il mondo esterno, mostrando, ancora una volta, una poetica declinazione del rapporto uomo, architettura, natura.

60. Giovanni Michelucci, progetto per Auditorium, Ravenna, 1963-1964, schizzo di studio, 1964



61. Giovanni Michelucci, Fondazione Michelucci, "Il Giardino degli Incontri" presso il Carcere di Sollicciano, Firenze, 1989-2007, particolare dei pilastri arborescenti che sorreggono la copertura visti dalla rampa inclinata di collegamento verticale (Archivio Fondazione Michelucci)

III.2. **TROVARE NELLA TERRA LE RAGIONI DI UN FATTO POETICO**

Tornando agli anni Settanta si segna nell'opera di Michelucci, un progressivo abbandono della consueta pratica del cantiere e questo orienta inevitabilmente il proprio orizzonte progettuale verso le suggestioni della sola fase inventiva, nella multiforme variabilità di un "fare" che a poco a poco diventa sempre più metaprogettuale.

La sua opera è pervasa da nuove aggettivazioni, da una riscoperta di valori e di spunti formali mai sopiti e da una, potremo dire, "universalità" che prima di allora non conosceva, nella quale però rimane intatta la sua proverbiale inclinazione al dubbio. Nelle sue ultime posizioni progettuali, poetiche quanto fugaci, c'è il paradosso dell'uomo che rinasce, della parabola della vita, della fiaba della natura; frutto e segnale del rincorso rinnovamento di uno spirito al contempo superiore e terreno, laico e religioso, comune e simbolico, reale e assoluto che fa dell'architettura, come molte altre manifestazioni umane, solo la sua traduzione più accesa.

Nell'ultima stagione della sua vita, una sola certezza pare affiorare dal suo percorso; una certezza mutevole, fragile e al contempo eterna che si radica al corpo profondo dei suoi progetti e alla direzione delle sue osservazioni. Questa scintilla di certezza è rappresentata, appunto, dalla complessità e dall'universalità della natura, le cui leggi sono le uniche sicurezze che Michelucci riconosce. Una natura che viene introdotta con sempre maggiore intensità nello spessore creativo ed immaginifico del suo mondo e che riverberando ogni gesto e ogni pensiero, diviene a poco a poco l'ossatura portante del progetto.

Ma quella alla quale Michelucci guarda, anche sulla scorta della sua evoluzione personale, non è ovviamente un concetto di natura olograficamente inteso e nemmeno una possibile via per giungere alla contemporaneità, quanto piuttosto, un orientamento necessario, uno stimolo indispensabile ad ogni agire umano. Una riscoperta che porta oltre la semplice manifestazione degli elementi del mondo naturale; una natura che dona all'uomo soltanto la capacità d'osservazione: «...ma così non si riconosce la natura, si conosce l'ombra dell'albero o i suoi rami, ma questa non è la natura. Natura è ciò che entrando dentro di noi suscita un'evoluzione tale per cui ci si accorge che si è sbagliato ogni cosa»².

² Cfr. G. MICHELUCCI, intervista di M. LUPANO, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», 720 (1990), p. 24.

177



Questo nuovo significato che Michelucci assegna al progetto, porta direttamente e paradossalmente in un capovolgimento di ruoli, a riscoprire la natura attraverso l'architettura, cioè come unico mezzo insieme al mito, in grado di porsi come metafora universale delle sue leggi. Molti dei suoi disegni, si condensano attorno alla metafora dell'ulivo, della radice, del tronco, della chioma e del ramo, a loro volta metafora di flussi e movimenti che come nell'interpretazione portoghese, incarnano una «logica di sofferta strutturalità di desiderata, frenata liberazione»³.

Una liberazione progressiva dalle inibizioni della costruzione e che trova in un'espressività finalmente depurata, finalmente assunta al ruolo di icona, ancora una volta e anche in questo caso, tutta la "felicità" della propria al contempo navigata e ingenua purezza.

Il momento generativo di questa tendenza è sicuramente rintracciabile nel progetto per il Memorial Michelangiolesco alla Foce di Pianza. La cava dismessa di Morlungo situata nell'irripetibile scenario delle Alpi Apuane, a quota 1300 m di altitudine sul livello del mare, alla Foce di Pianza tra il Monte Sagro e il Monte Borla è stata nel corso dei secoli, una delle localizzazioni principali dalle quali si è cavato il marmo adoperato da grandi artisti per le loro opere. Tra questi, in tempi a noi più recenti, figurano Jean Hans Arp, Arturo Martini, Henry Moore e in tempi più antichi anche Michelangelo Buonarroti che in questi luoghi scelse e lavorò direttamente i blocchi di marmo per molte delle sue opere.

Luogo di straordinaria potenza evocativa, sospeso tra cielo, terra e mare, influenzò anche lo stesso Michelangelo che accarezzava il sogno di potere realizzare «un colosso che da lungi apparisse a' naviganti»⁴, una grande scultura collocata sulla cima dei bacini marmiferi che opportunamente illuminata da una gran face, potesse costituire una sorta di riferimento e contemporaneamente di "misura" dell'intero territorio.

Questa stessa idea, dopo vari tentativi avvenuti nel corso del Novecento, come quello d'inizio secolo con cui si proponeva di realizzare una grande insegna luminosa visibile dal mare e come quello lanciato nel 1964 dal quotidiano "Il Telegrafo", riprenderà corpo all'inizio del 1972, quando il cenacolo artistico "Arturo Dazzi" incarica lo scultore Henry Moore e l'architetto Giovanni Michelucci, della realizzazione di un monumento dedicato «al mito e alla leggenda di Michelangelo nell'era spaziale», da costruirsi proprio nel bacino estrattivo di Foce di Pianza.

Le indicazioni iniziali che prevedevano la realizzazione di una sfera, una grande struttura visibile illuminata e illuminante, come nell'idea michelangiolesca anche dal mare, vengono da poco a poco elaborate da Michelucci che trasforma l'idea del monumento in un "Centro Sperimentale del Marmo" dedicato a Michelangelo, affiancando, nella prefigurazione di una comunità artistica e scientifica, anche un osservatorio solare, ricorrendo ad una serie di elementi architettonici che nascono come parziali correzioni della conformazione al contempo artificiale e naturale della cava.

«Michelangelo non ha bisogno (...) di monumenti. Il mio progetto prevede la creazione di elementi architettonici che sono in parte ricavati, "scolpiti" nel terreno della montagna: un piccolo teatro all'aperto ad esempio dove potersi ritrovare, sarà ottenuto "correggendo" di poco la forma natu-

Nella pagina precedente

62. Giovanni Michelucci, studi naturalistici, 1970

³ Cfr. P. PORTOGHESI, *Imparare dalla natura*, in *Michelucci per la città. La città per Michelucci*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzina Reale della Stazione S.M. Novella 26 gennaio-16 febbraio 1991), a cura di C. CRESTI-D. CARDINI-E. BALDUCCI, Firenze, Artificio, 1991, p. 18.

⁴ Cfr. A. CONDI, *Vita di Michelangelo*, Roma, 1553, in F. NALDI, *Centro Sperimentale del marmo dedicato a Michelangelo Foce di Pianza (Carrara) 1972-1975*, in *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, a cura di F. BRUNETTI-E. GODOLI, Firenze, Parretti, 1976, pp. 183-190.

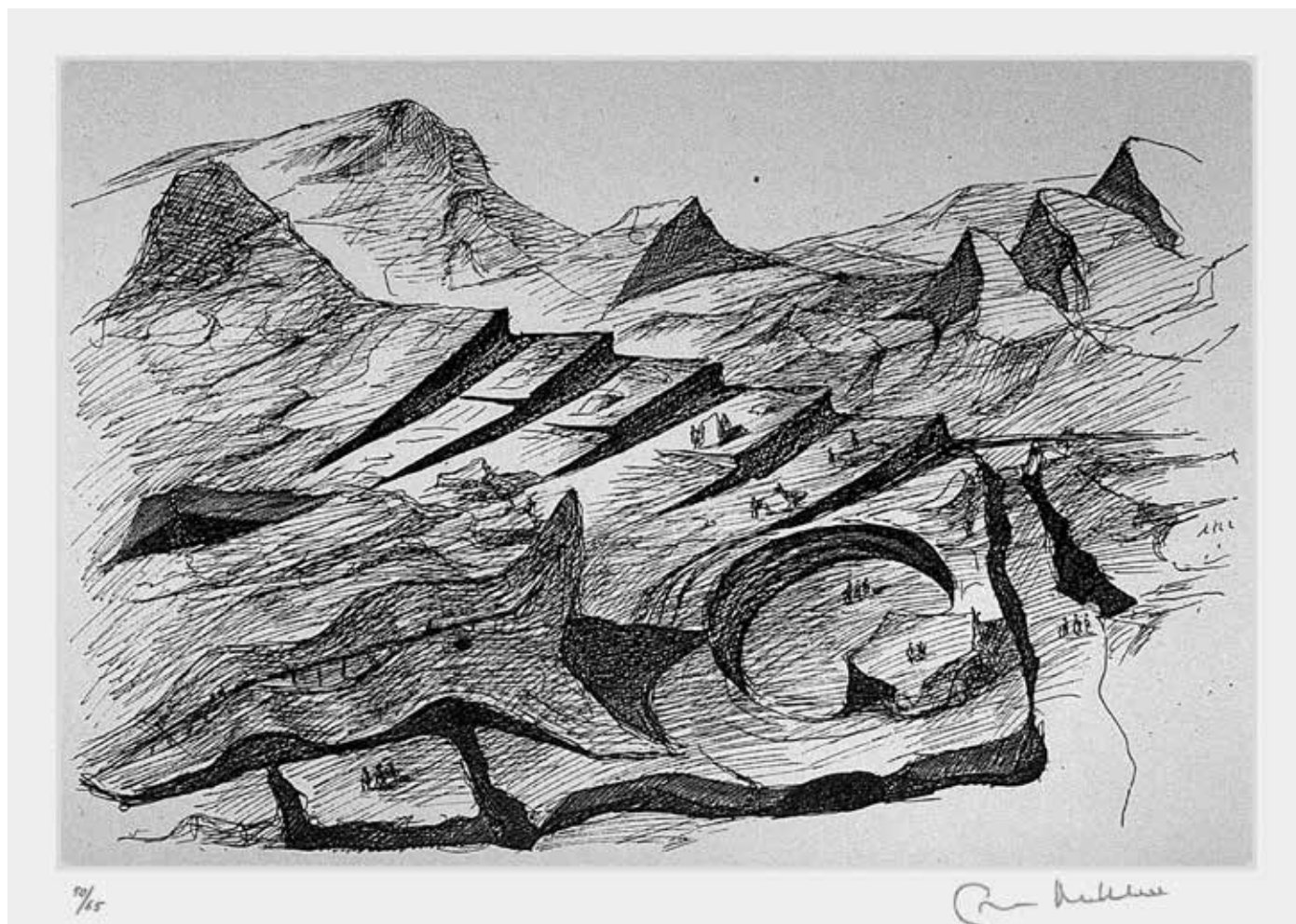


63. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza, (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972

rale del suolo. Per questa via, anziché un elemento inerte dovrebbe sorgere sulla foce apuana un organismo vivo e operante, un centro di attività e di cultura (...). Io non vedo la ragione di creare una sfera, e non sarei capace di progettarela. D'altra parte l'antenna per l'osservatorio sarà alta una sessantina di metri, ad avrà alla sua sommità una sfera funzionale, che potrà forse in parte soddisfare le aspirazioni dei promotori»⁵.

⁵ Cfr. G. MICHELUCCI, in P.C. SANTINI, *L'ultimo Michelucci e un'idea per Michelangelo*, in «Ottagono», IX, 34 (1974), p. 103.

Il corpus dei disegni elaborato dal 1972 al 1975 è sostanzioso e fittissimo di variazioni, di abbandoni, di riconferme e di disgregazioni dell'idea iniziale, quella cioè di un assemblaggio di architetture suggerite dalla forma della roccia e dalle cave. Prendono forma fin dal primo nucleo

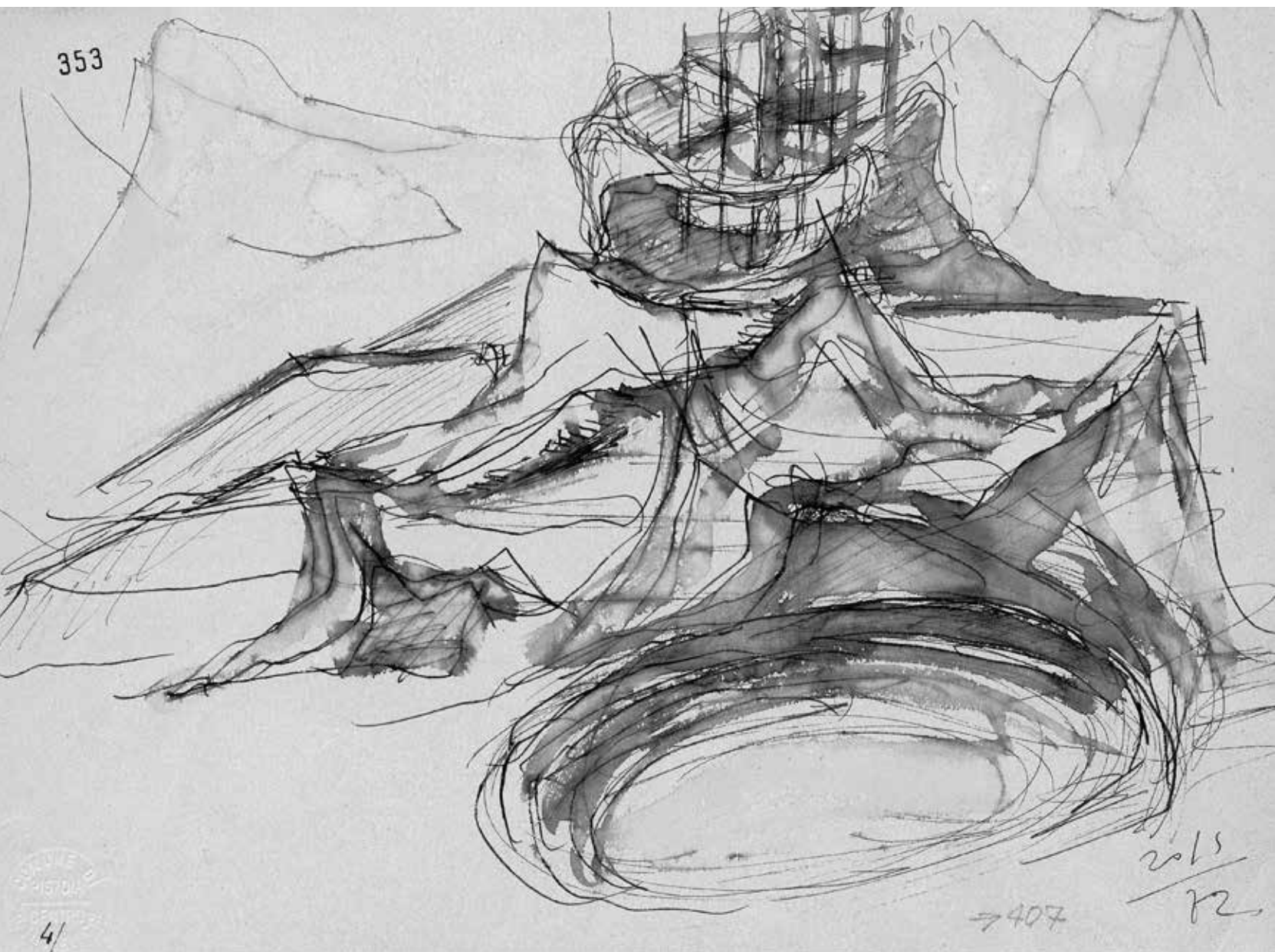


di disegni, i frammenti di un'ideazione figurale che pur declinati in infinite variazioni, rimarranno costanti in tutte le revisioni, ovvero: la grande copertura, la torre-osservatorio, la gradonata del teatro all'aperto, gli spazi laboratorio e i percorsi, quest'ultimi, vera rappresentazione di flussi sottratti al terreno, in un progetto «che nasce attraverso successive esplorazioni del rapporto fra natura e architettura, cogliendo dal terreno i suggerimenti plastici e dal paesaggio delle cave la dialettica tra l'informale della natura e il formale dell'intervento dell'uomo»⁶.

I disegni delle diverse fasi, esprimono la complessità della natura e la particolarità del sito, lasciando percepire con i consueti tratti filamentososi, ora sommari, ora insistiti, l'idea di piani di sosta sovrapposti e sfalsati tra di loro, la flessuosità delle forme del teatro all'aperto, così come i

64. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972

⁶ Cfr. F. BORSI, *Michelucci: memorial michelangiolesco sulle apuane*, in «L'Architettura. Cronache e storia», 224 (1974), pp. 77-79.



65. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza, (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972



66. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza, (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972



67. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972

tralicci che sorreggono la copertura della cava, con una struttura ondulata e flessuosa come una foglia, il tutto saldato da un visibile senso di *variabilità* che unisce le discontinuità dell'esistente con quelle del progetto, in un magmatico avvicinarsi di correzioni, di verifiche e di sostituzioni che testimoniano l'idea del progetto come esclusivo momento "in divenire", come transitoria ma orientata affermazione di stimoli e di intenzioni.

Michelucci, pur essendo ormai in età avanzata, percorre instancabilmente il luogo dell'intervento a caccia di quelle sensazioni che come sempre andranno tradotte per allusione e per analogia, nel progetto. Alcune fotografie scattate durante i sopralluoghi, lo sorprendono attento e vigile, come intento a cercare nelle cose all'apparenza marginale le infinite e potentissime "voci" del luogo.



68

«Io ho percorso coste e crinali per rendermi conto dei punti di vista, ma anche per avere sensazioni precise in rapporto alle cose vicine e lontane. Ad un certo punto si ha una cava, una grande cava, di fronte, in cui si vede il lavoro. Allora si sente che il lavoro, il lavoro reale, (si vede la gente che si muove, si sentono i colpi di mazza) ha una precisa funzione e fisionomia: e di fronte a questo lavoro diciamo intellettuale può apparire, qui, fuori posto e fuori scala. Ti porti dentro un apparire, qui, fuori posto e fuori scala. Ti porti dietro un oggetto che ti sembra importante, e qui è falso (...). E questo succede perché qui si cambia noi, ci si spoglia di tante cose. Qui ci sono delle forme: delle forme che sbalordiscono (...). Il mio discorso è quindi quello di aderire alla terra e di trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico, di scendervi con queste forme, con questi percorsi. Inutile cercare quassù le altezze; non si potrà mai competere con questo mondo: Non ci si fa; si farebbe una brutta figura!»⁷.

La lucida interpretazione del rapporto con la natura, si affianca con un'altra interessante polarità registrabile, anche se in filigrana, nell'ultimo segmento michelucciano, ovvero il ritorno al classicismo. Classicismo già percorso anche in precedenza e che pur non rasentando la letterarietà di certe passate realizzazioni, convive con la dimensione assoluta presente nella natura con assoluta e spregiudicata prolificità, portando ad intravedere nei due approcci, apparentemente così di-

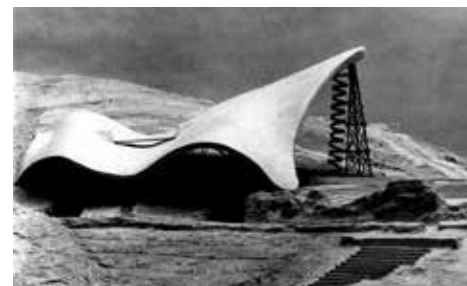
68. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972

69. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza (Carrara), 1972-1975, plastico di studio realizzato da Bruno Sacchi-Studio Forte 63 (Foto Arrigo Coppitz)

70. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza (Carrara), 1972-1975, plastico di studio realizzato da Bruno Sacchi-Studio Forte 63 (Foto Arrigo Coppitz)



69



70

stanti, una base di impianto comune. In altre parole, una sorta di modularità di intenti, cioè, che confidando nel fatto che già nel classico è contenuta una allusiva trascrizione di una naturalità implicita, delle sue leggi, delle sue proporzioni, dona all'ultimo segmento michelucciano, il tentativo di una progettualità totale.

Ma si tratta di un atteggiamento progettuale che va a ripercorrere, come acutamente osserva Belluzzi ⁸, la declinazione barocca del classico, privilegiando quella sintassi della dilatazione dello spazio tipica premessa della composizione tardo rinascimentale, attraverso una spazialità fluida, ma al contempo imbrigliata da contrappunti di ordine gigante che nel progetto in questione vengono incarnati dalla torre-osservatorio e dal traliccio a sostegno della copertura a foglia che mentre definisce un ambito, si apre ad incorporare il paesaggio, riconfermando la parabola di un uomo che come ricordava Padre Ernesto Balducci ⁹, era profondamente disturbato da ogni possibile segno di recinzione, sia essa stata fisica, culturale e mentale.

L'immane transitorietà di temi e figure sperimentate da Michelucci durante le varie fasi dell'elaborazione, viene "fermata" attraverso un grande plastico di gesso, realizzato con l'ausilio di Bruno Sacchi e dello Studio Forte 63. Prende visibilità, quindi, la copertura a foglia immaginata con una struttura metallica reticolare, prima ipotizzata con un rivestimento in rame sostituito poi da un più inserito manto in cemento che copre lo spazio di due cave abbandonate, poggiandosi per tre lati su bordi delle rocce e sorreggendosi sul quarto lato con il traliccio metallico portatore dei collegamenti verticali che raggiungono le passerelle sistemate sotto lo spazio di copertura. Si precisa anche la torre dell'osservatorio solare, immaginata come uno stelo alto 60 m e largo 2 m, alla cui sommità viene innestata una sfera di 10 m di diametro che viene circondata da un ampio belvedere e affiancata a livello più basso da una piastra che funziona come piazza sopraelevata in raccordo ai movimenti del terreno circostante ospitanti tutte le attrezzature di fruizione turistica. Completa l'insieme, una cavea per rappresentazioni teatrali ottenuta con minimi adeguamenti degli andamenti esistenti e un complesso di abitazioni e di studi per artisti.

Al tutto, si aggiunge la grande statua di Moore dedicata alla Fratellanza Universale e un connettivo naturalmente intonso che è al contempo architettura e paesaggio.

Il progetto, non eseguito per motivi economici ed organizzativi, pur incontrando i pareri favorevoli delle amministrazioni che ne inaugurano la realizzazione posando la prima pietra, si scontrò con i pareri più critici di qualche addetto ai lavori, come per esempio Bruno Zevi che dalle pagine de «L'Espresso» registrò tutte le incongruenze di questo progetto troppo "puro", rimproverando a Michelucci l'impostazione paratattica di un'aggregazione che rifiuta una ricerca finalizzata ad affrontare nuovi orizzonti linguistici.

«La "tenda" sembra troppo preziosa (...). Forse occorre lacerarla, agire come Michelangelo rispetto agli "ordini" rinascimentali, con gestualità dissacrante, tesa a reintegrare quanto la sintassi quattrocentesca aveva scomposto in moduli irripetibili. La triade torre-tenda-scultura va rifiuta e poi disfatta non in brandelli, ma in dissonanze anche cromatiche, polidirezionate, onde coagulare e

⁷ Cfr. G. MICHELUCCI, in SANTINI, *L'ultimo Michelucci...* cit., p. 103.

⁸ Sull'argomento cfr. A. BELLUZZI, *Le malie della forma e gli imperativi della morale*, in A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci*, Milano, Electa, 1990.

⁹ Cfr. E. BALDUCCI, *Un dialogo tra memoria e utopia*, in *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, a cura di R. BELLINI, Firenze, Artificio, 1991, pp. 33-40.

centrifugare in senso anticlassico, disarmonico, cioè aperto, capace di completarsi nell'estensione di un interno insieme dolce e drammatico. Tra gli architetti viventi, Michelucci è l'unico che possa affrontare questa sfida (...)»¹⁰.

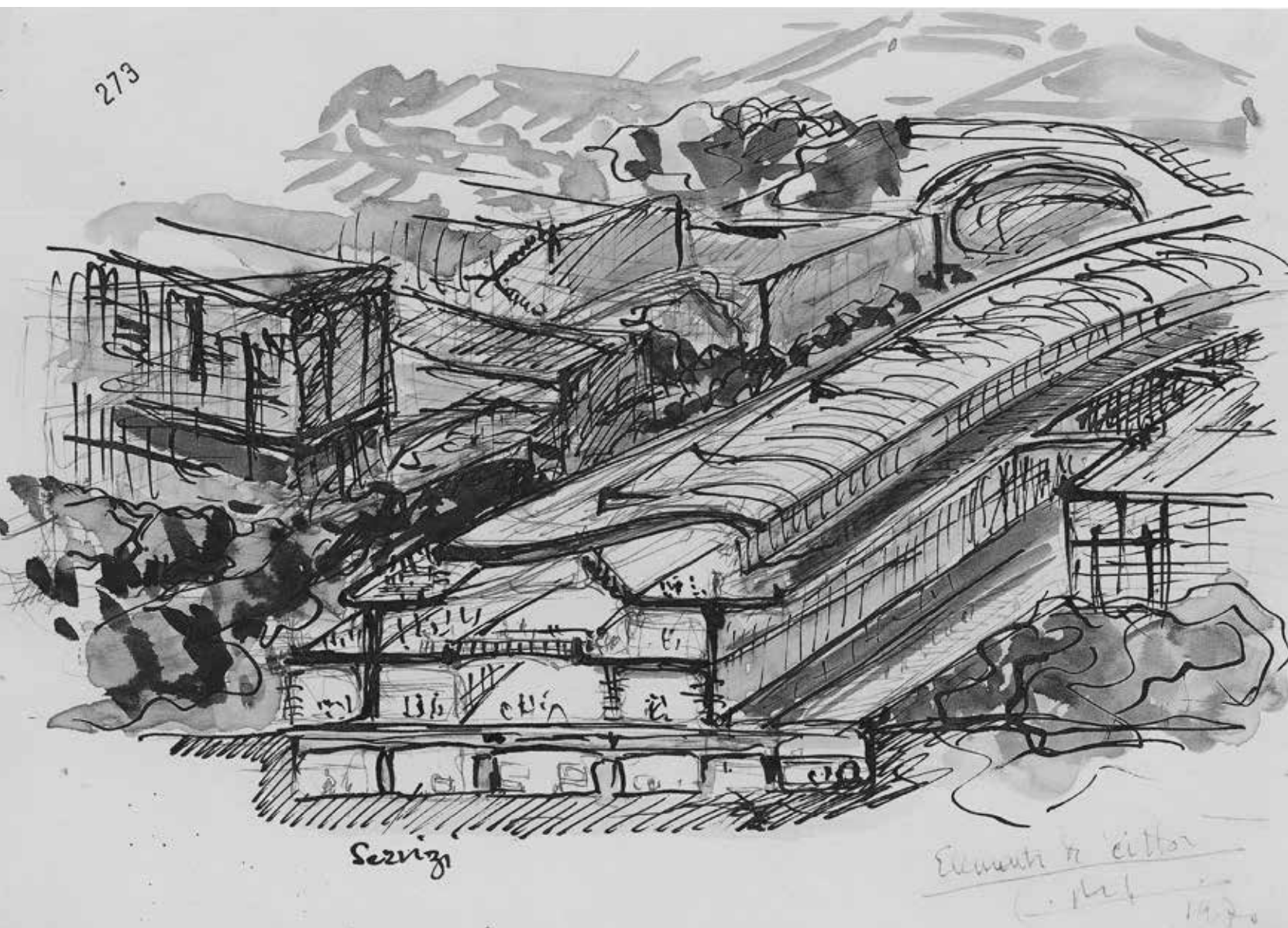
Ma la critica di Zevi, tutta incentrata sulla forma, pare non interessare Michelucci, come sempre ben conscio della portata esistenziale della propria opera, rispetto ai valori arbitrari della dimensione formale. Felicamente conscio del fatto che all'interno di un progetto come questo, esiste sicuramente la visione di un progetto di fruizione simbolica che come un vero e proprio aspetto etico, investe l'uso e la realizzazione del complesso. Ovvero, un aspetto, che oltre al rapporto con la natura inteso come veicolo d'apertura verso nuove relazioni umane, viene proteso ad incarnare il desiderio di una nuova visione del progresso scientifico, segnando la metamorfosi di un valore legato al lavoro, alla fatica dei cavaatori, in corale osservazione di una dimensione artistica che nasce dal lavoro stesso.

«...alla base di questa mia proposta c'è, oltre a fattori pratici, un aspetto morale: il monumento va eretto a chi ha faticato ed è morto tra questi dirupi scoscesi senza scoprirne ed ammirarne la bellezza. E c'è infine un desiderio utopico: che in virtù di una solidarietà nuova, del progresso scientifico e delle sue applicazioni tecniche, la fatica si trasformi in contemplazione e l'arte fiorisca spontaneamente nel momento del lavoro»¹¹.

Parole che anticipano l'essenza delle sue ultime visioni progettuali, concrezioni di una natura scabra e squillante affidata a disegni nei quali, oltre all'inchiostro si aggiungono pochi toni di colore: le cere, i pennarelli, ad indicare il cielo, il verde e l'acqua, i segni della natura uniti a quelli dell'uomo, nei quali la metafora arborea delle radici e delle ramificazioni, ormai consueta ed ossessiva predominanza, si confonde con la visione dell'Arca incagliata tra le rocce. Simbolo estremo del relazionarsi reciproco tra il potere dell'architettura, quello della natura e quello dell'uomo. L'uomo universale e l'uomo Michelucci, che al di là della propria apparente inconciliabilità con qualunque approccio che preveda la regola, la trasmissione e il riferimento, pare ricevere conforto, indicazione e strumenti, per la propria possibile e auspicabile rigenerazione.

¹⁰ Cfr. B. Zevi, *Michelangelo sotto la tenda*, su «L'Espresso» del 23 novembre 1975.

¹¹ Cfr. G. MICHELUCCI, messaggio inviato in occasione della presentazione del progetto nell'auditorium della Camera di Commercio di Carrara, avvenuta il 10 novembre 1975, in NALDI, *Centro Sperimentale...* cit.



CAPITOLO QUARTO. LO SPAZIO DEL DIALOGO

IV.1. ARCHITETTURA, CITTÀ, ACCOGLIENZA

Da sempre la città accoglie. Accoglie culture, tradizioni, consuetudini, che nel tempo hanno garantito il formarsi di una precisa identità. Ci sono infatti città che hanno accolto influssi lontani, operatività venute da fuori e modalità remote, andando a formare, sedimentazione dopo sedimentazione, flusso dopo flusso, il profilo di segni e caratteri riconoscibili che si basano proprio sull'incrociarsi accumulato di provenienze diverse.

Accogliere significa aprirsi alla diversità, significa far convivere le leve e i moti di tante evoluzioni diverse, affinché venga superata l'idea della singolarità in favore della contaminazione.

Tutta la storia dell'architettura e con essa quella della città, è il frutto visibile di questo processo di reciproca relazione fra le diversità. Una interazione che ha elaborato stili, movimenti e correnti, in un flusso inarrestabile di inclusione. A ben guardare infatti, ogni epoca accoglie nei processi della propria evoluzione, i lasciti dell'epoca precedente mentre fa spazio all'anelito del futuro, come se di fatto non ci fosse accoglienza senza innovazione e viceversa, nessuna innovazione senza accoglienza.

La cultura greca, prima di disperdersi, sopravvive nell'accoglienza di quella romana, che a sua volta si contamina con quella dell'oriente, resa poi astrazione e nuova proporzione, dalla grande invenzione della riscoperta rinascimentale, segnano le tappe macroscopiche e visibili di questo percorso di inconsapevole relazione. Anche la modernità, in fondo, si apre ad accogliere sonorità che vengono sia dal passato che da cieche fedi nel futuro, rompendo con le identità strette dei diversi localismi. *Internazionale*, si professa infatti quell'architettura capace di costruire una nuova narrazione della forma, nell'accoglienza di molte esperienze diverse.

Sullo stesso piano, per certi versi, si colloca anche la contemporaneità, la cui estetica del frammento, altro non è che la simultanea coesistenza di lasciti diversi, diversamente accolti ad aspirare ad una "unità" irrimediabilmente infranta e perduta.

Da queste brevi tracce, si intuisce allora, come la contaminazione delle diversità, costituisca in fondo il vero motore propulsivo della storia, coinvolgendo inevitabilmente la struttura formale di questa evoluzione, cioè la città.

Se questo può apparire naturalmente scontato, non lo è di certo sul piano dell'operatività e della teoria dell'architettura. Il più delle volte infatti, siamo andati avanti in questo ambito, per grandi

Nella pagina precedente

71. Giovanni Michelucci, schizzo dalla serie "Elementi di città", 1970

blocchi di pensiero, convinti che al proprio interno, si celassero verità irrinunciabili. Questo ha prodotto in molte occasioni, una sospesa ambiguità fra la verità e la teoria, ovvero uno scarto fra il senso vero delle cose e quello portato avanti dalla cultura. A testimonianza di questo immobilismo, basti pensare al dibattito sorto nell'immediato dopoguerra attorno alla ricostruzione di molti centri storici italiani e di edifici situati al loro interno. Piuttosto che aprirsi alla contaminazione con il nuovo, si è preferito ricostruire "dov'era e com'era", tentando di salvare una immagine della città che di fatto non rifletteva più la complessità delle sue dinamiche.

A volte si è cercato di interpretare il realismo contenuto nella quotidianità, ma anche queste esperienze sono naufragate presto nello sfiorarsi della parodia, producendo pezzi di città che non si andavano a saldare con la città preesistente.

In fondo la città si muove nello spazio liminale tra la memoria e la trasformazione, evocando anche se difficile da applicare, il concetto della "continuità". «Non è opera veramente moderna quella che non affonda le proprie radici nel passato», chiosava negli anni Cinquanta il direttore di Casabella, Ernesto N. Rogers, individuando nella mutazione nell'ordine di una tradizione, l'essenza vera di ogni processo evolutivo. Ovvero indicava con lucida consapevolezza, come ogni cosa, e l'architettura in primis, possa trasformarsi non con la rottura violenta, ma con un lento e inesorabile processo di avvicinamento alla diversità. In altre parole, attraverso un lento incorporare, fase dopo fase, acquisizione dopo acquisizione, dei meccanismi più intimi di un pensiero nuovo nel pensiero corrente.

Alla luce di tutto questo, parlare del senso della città nel bilico tra memoria e trasformazione, significa allora, essere consapevoli di questo aspetto dell'evoluzione, abbandonando ogni proclama netto, ogni slogan facile, ogni atteggiamento riduttivo o forse anche impositivo. La città è il risultato di un lento e inesorabile rimandarsi a storie diverse, dove l'uomo, un uomo poeticamente risolto nella trascendenza, ma anche praticamente definito nell'immanenza, rimane il vero soggetto-oggetto della sua espressione. Una espressione che si manifesta attraverso il pulsare fluente della vita, origine e senso della città, ben colto, come già visto, nello splendido concetto tutto fiorentino, della *variabilità*, che porta a concepire una forma immaginata come la costruzione mutevole e variabile nel tempo, delle infinite relazioni, degli infiniti flussi, delle infinite valenze, che la innervano e la strutturano. Allora è il battito dell'uomo, il pulsare fluente della sua vita che prende il sopravvento, in una innovativa analogia tra edificio e città. Ovvero non esiste più una città degli edifici, ma una città fatta di edifici che sono essi stessi città, che ne ripercorrono e ripresentano in piccolo, il senso generale della città che gli ospita, in un rapporto innovativo quanto osmotico, mai immaginato prima di allora.

Quindi la città accoglie l'uomo e l'uomo accoglie la città, sono l'uno espressione dell'altra. In questa logica, nata nel dopoguerra, ma che rimane indubbiamente di attualità, l'uomo è il protagonista del vivere la città, non la macchina ma il traffico pedonale, non le zone omogenee per funzione, che tanto hanno influenzato la cultura urbana e urbanistica degli anni Sessanta, ma una

diffusa *mixité* che porta a non avere settori precisi, *zoning* e standard da rispettare, ma il sovrapporsi vitale di funzioni diverse che armonicamente coabitano nel rispetto reciproco. Una città che non sia dormitorio, ma che continui ad essere la rappresentazione della vita, come in passato, una città-teatro, luogo di vita, di esperienza e di possibilità.

Per questo, quindi, mai come in questi tempi, parlare della città e delle sue trasformazioni, significa parlare del tema e dell'accoglienza.

E questa nuova capacità di accoglienza che deve manifestare la città, dovrebbe andare di pari passo ad un rinnovato concetto di identità, che vorrei fosse inteso come un concetto dinamico, ovvero che non esprimesse la fissità di una condizione inalterabile nel tempo, quanto piuttosto una condizione sensibilmente aperta ad incorporare orientamenti e innovazioni diverse. Quindi non uguaglianza e conformità, ma l'apertura cosciente alle molte forme della diversità. Solo così, si può sostenere l'immanenza di questo principio, ma anche la sua contestuale e vibratile ambiguità.

Ogni aspetto di identità infatti, qualunque sia il campo attraverso il quale lo si guardi e lo si affronti, per suo statuto e per sua natura, non può essere altro che una identità straniata e complessa, ovvero la contemporanea e sinestetica presenza di molte identità diverse.

È la stessa nostra storia umana che lo richiede, è la stessa storia dell'arte, della poesia, della letteratura che ce lo impongono, suggerendoci di trovare forse più nel dolore della rottura, che non nell'agio della consuetudine, il metro di una sua auspicabile misura. Una misura nuova, forse maggiormente incerta, ma proprio per questo, portatrice di valori ulteriori, ai quali dobbiamo, possiamo e sentiamo di aprirci.

Quindi in questo mondo dai contorni incerti, dai principi ibridati, dalla narrazione frammentata, parlare di identità oggi, vuole dire solo parlare di una identità "multipla", ovvero contaminata e corrosa da mille altri vettori. Credo che dobbiamo riconoscere la forza di questi vettori, assegnarne un codice di attenzione, una soglia di ascolto, una finestra di dialogo, affinché non avvenga depauperamento, bensì trasmigrazione, ovvero travaso ed accoglienza, a ricordare come la solidità della nostra storia, sia formata proprio da queste basi labili, e come la nostra identità oggi, sia la sedimentazione di molte identità che da sempre si evolvono nel tempo e nello spazio.

Credo che l'identità, così come l'umano ce la fa vivere, la scienza ce la dimostra, la filosofia ce la spiega, la psicologia ce la manifesta, altro non sia che mutevolezza nella stabilità, cambiamento nella permanenza, modificazione nell'invariabilità. Ovvero credo che sia una sorta di "struttura assente" che permane pur nella doverosa e necessaria capacità e possibilità del cambiamento.

In altre parole, ogni forma identitaria se non è disposta ad accogliere una qualunque forma di alterità, non può altro che incancrenirsi in posizioni di sterile propaganda di se stessa.

Per concludere e per dilatare questo concetto, prendo a prestito le parole di Padre Ernesto Balducci, che nell'ormai già lontano 1992, rincorreva l'idea di una identità possibile solo se posta in relazione all'altro. Credo che questa sua visione, anche se nata ovviamente in un altro contesto, possa essere traslata a tutto diritto anche nel campo dell'architettura e della sua ricerca.

72. Giovanni Michelucci, schizzo dalla serie "Elementi di città", 1970



«Noi portiamo in noi qualcosa che è Altro da noi ma questa alterità non è soltanto l'ombra, ma è luce, è la potenzialità obiettiva di forme umane più alte in cui le culture si comprendono l'una con l'altra, in cui le alterità non si annullano né si assimilano ma restano tali nel gioco dello scambio reciproco in vista di intese sempre più alte. L'Alterità è il veicolo della nostra dilatazione, perché comprendendo l'altro che è in me ed è fuori di me io dilato me stesso, rimanendo altro dall'Altro che ho compreso»¹.

¹ Cfr. E. BALDUCCI, *L'altro*, Firenze, Giunti Editore, 2004.

IV.2. GIOVANNI MICHELUCCI, ERNESTO BALDUCCI.

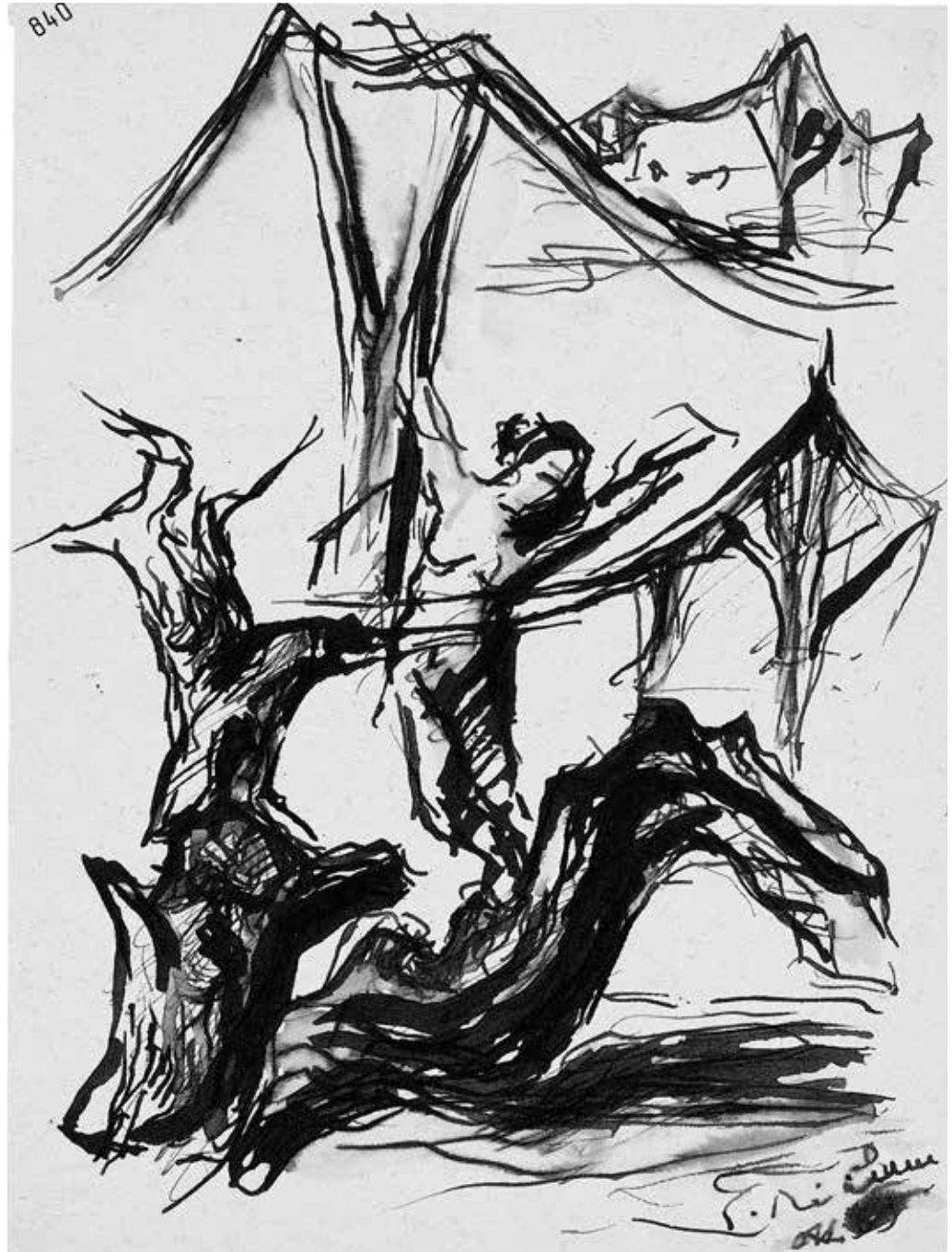
FRAMMENTI DI UN DIALOGO SULL'UOMO E LA CITTÀ

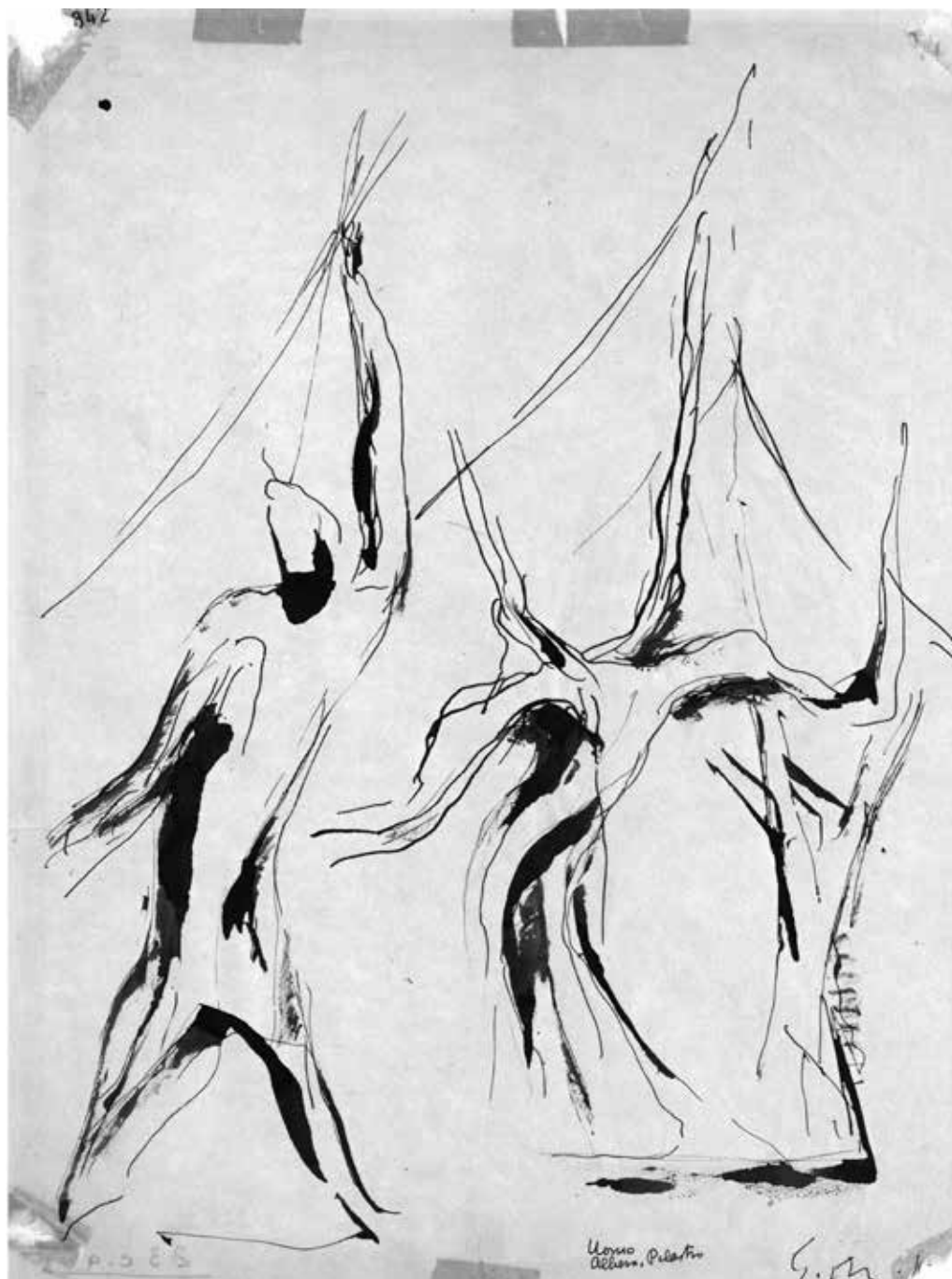
Il Novecento è stato un secolo caratterizzato dal fronteggiarsi di valori spesso complementari ma il più delle volte contrastanti. Durante i suoi decenni, la definizione certa dell'ultima grande narrazione della storia, ovvero la modernità, viene più volte smorzata dalla sua critica più intima e destabilizzante, come se in realtà la vera essenza del secolo fosse proprio una trasmigrazione fra gli opposti, quasi un lento disarticolato dialogo tra versanti all'apparenza inconciliabili, che sotto la cenere covano pronti ad uscire in mille scintille.

Troppo lungo e forse inutile sarebbe addentrarsi in tutte le sfumature nelle quali si colora il tiro di questa alternanza, ma basti intuire, ad emblema fra tutti, che sul piano filosofico la registrazione di quella fede nel futuro tipica dell'atteggiamento positivista faticosamente costruita mattone dopo mattone a cementare l'edificio di una visione del mondo incrollabile, inizia a disgregarsi proprio quando si passa dalla fondazione razionale delle scienze ad una più ampia visione legata alle logiche della convivenza umana, dei comportamenti psicologici e del sentire spirituale. Il dominio della natura avvertito positivamente nel suo passaggio da scienza a tecnica, comincia ad essere sentito come una minaccia verso tutti i campi propriamente umani.

E i fatti della storia del Novecento alimentano questa dissociazione nei confronti di quel modello positivista di assoluta fiducia nella scienza, nella tecnica, nel capitale e nella razionale organizzazione della società, innescando riflessioni filosofiche che cercano di dare risposte uscendo dal vicolo cieco della storia. Il sistema chiuso, sistematico e unitario viene messo in discussione da una molteplicità di schemi e modelli che si sovrappongono tra loro con l'effetto di soggettivare ogni sapere che risulta non più causa ed effetto di un metodo, quanto una sorta di dubbiosa pratica del "fenomeno". Tra fenomenologia ed esistenzialismo si compie il superamento della visione positivista, andando a riscrivere le tonalità dell'esistenza umana che non viene più considerata come il semplice soggetto della ragione scientifica. Mentre l'esistenzialismo va considerando gli aspetti maggiormente soggettivi dell'esistenza, la fenomenologia tende ad accentuare i valori oggettivi, quindi altro non è che un ritorno alle cose lasciandole liberare gli aspetti che maggiormente hanno la forza di colpire la coscienza umana come le essenze e i valori.

73. *Giovanni Michelucci*, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio, (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio sulla genesi della forma del pilastro arborescente: dal tronco dell'albero, all'immagine del Crocifisso, alla struttura dell'edificio, 1961





74. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio, (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio: uomo, albero, pilastro, 1962



75. Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, Campi Bisenzio (Firenze), 1960-1964, schizzo di studio sulla genesi della forma del pilastro arborescente: dal tronco dell'albero, all'immagine del Crocifisso, alla struttura dell'edificio, 1964

Dall'incrociarsi, quindi, delle posizioni fenomenologiche di Edmund Husserl, evolute poi nell'accezione esistenziale di Karl Jaspers, passando per l'ontologia di Martin Heidegger, si traccia un itinerario che pur ammettendo una sua frammentarietà indica, insomma, una nuova visione di totalità non più sentita attraverso la coerenza del pensiero e dell'intelletto scientifico ma attraverso un "respiro" che sempre più cerca di conciliare la terra al cielo, l'immanenza alla trascendenza, aprendosi ad aspetti maggiormente intimisti, dalle sonorità oserei dire animiste, la cui presenza è stata sicuramente sconosciuta prima di allora alla schematicità del pensiero occidentale.

Una sintesi revisionista di tale portata non ha potuto escludere il pensiero teologico, in molti casi origine e leva principale nell'accensione di questi ragionamenti, dando origine alle posizioni

di quella sorta di esistenzialismo cristiano, che troverà una sua matura se pur eccentrica raffigurazione, nelle posizioni di Teilhard de Chardin incentrate nel tentativo di unire spirito e natura in una sorta di unità universale capace di dare comprensione al senso della storia.

Questa lunga premessa, per anticipare brevemente il substrato filosofico alla base delle molte insoddisfazioni del Novecento. In particolare i disincanti e le aspirazioni della sua seconda metà, nella quale la memoria recente di due guerre mondiali, pur nell'apparente e generalizzata ripresa economica, lascia molti dubbi nelle coscienze. Sono quindi anni in cui ci si interroga molto, ricercando soprattutto una rinnovata visione del mondo entro la quale, a cascata vedere poi tutte le cose; anche l'architettura, disciplina all'apparenza non così vicina alle questioni legate a doppio filo a quel dare, a quel fare e quell'imparare che non può più fare a meno della partecipazione del nostro spirito.

A noi lettori e ricercatori contemporanei che ci perdiamo tra le molte pieghe di quel dibattito, quello stesso dibattito pare oggi cosa rara, quanto purtroppo lontana. Come lontani appaiono i toni sorgivi e idealisti che dietro la disillusione generale si orientano comunque verso una serie di promesse che il riflusso prima e un generalizzato attutimento poi, hanno sistematicamente ridimensionato. Peccato davvero. Bello sarebbe ancora oggi fare proprie le punte di quell'idealismo, forse ingenuo, ma dolorosamente vero a ricordarci la fede e la passione di uomini e pensieri nati e spesi per altri uomini e pensieri. Bello sarebbe se tutti gli argomenti e quindi anche quelli d'architettura, avessero ancora come nodo centrale proprio i rapporti con l'uomo, intravedendo ancora quest'anima umanistica e finanche umana, che potrebbe dare un rinnovato senso a tutte le sterili e scontate questioni legate alla forma.

E in questa ricerca, un architetto e un prete possono essere esemplari nel loro dialogare per riportare intatta tutta la felice utopia di quegli anni dimostrandoci come a distanza di mezzo secolo, gli scritti e le visioni in essi prefigurate, potrebbero essere più valide e applicabili che mai. L'architetto è Giovanni Michelucci mentre il prete è Ernesto Balducci. Maestro del dubbio il primo, all'apice della sua parabola creativa, così come maestro del dubbio è il secondo, appena rientrato non a Firenze ma alle sue porte dopo anni di esilio per dissidenza dottrinale, accomunati oltre che dal risiedere sulla stessa collina di Fiesole, anche dalla medesima inquietudine verso ogni modello prestabilito, parlano e si confrontano sui temi della città in un dialogo che nulla ha dell'ideale, felicemente attratti dalla promessa del futuro. Un futuro che entrambi non abbandonano, la cui rinuncia sarà per Balducci il peccato più grande e per Michelucci l'incredibile motrice dei suoi costanti rinnovamenti.

Firenze vive in quegli anni una stagione di irripetuta vitalità politica incentrata sulla figura di Giorgio La Pira, sindaco in prima battuta dal 1951 al 1957 e poi dal 1960 al 1964, che ha fatto della sua vocazione sociale, la base del proprio impegno. Sono anni di grandi trasformazioni urbane per Firenze che vede sorgere i nuovi ponti sull'Arno, il teatro Comunale, il quartiere dell'Isolotto, così come il dibattito per la costruzione del nuovo quartiere di Sorgane e la cittadinanza onoraria data

a Le Corbusier, testimoniano quel fervore legato ai temi dell'uomo e della città. Una città che veniva sentita da La Pira come una casa comune nella quale tutti gli elementi che la formano sono tra loro collegati da un lievito unico, che altro non è che una comune responsabilità e un comune dovere. Ogni città per La Pira, contiene dentro di sé un mistero e una vocazione e ogni città, ma Firenze in particolare, rappresenta per lui l'immagine della Gerusalemme Celeste, nella quale vederne il mistero proprio nella transitorietà dei propri spazi dove l'uomo la abita in un'accelerazione tesa al raggiungimento di una nuova spiritualità collettiva.

Nel 1964 per l'inaugurazione della Chiesa di San Giovanni Battista meglio nota come la Chiesa dell'Autostrada costruita ad opera di Michelucci, La Pira nel telegramma di congratulazioni, si rivolge al nuovo edificio coniando la felice analogia della "chiesa-tenda" capace di segnare una nuova epoca dell'architettura sacra e della forma urbana. Poi il concetto della tenda, che della transitorietà è figura, si estende all'idea della città, testimoniato dal fatto che nel settembre dello stesso anno La Pira scrive a Michelucci una lettera nella quale il concetto della tenda diventa omnicomprensivo di quello di città, di civiltà e di epoca dove l'uomo è in viaggio verso «gli smisurati spazi fisici e gli smisurati spazi religiosi che la provvidenza ha aperto (e proprio a Firenze) alla avventura storica dei popoli»².

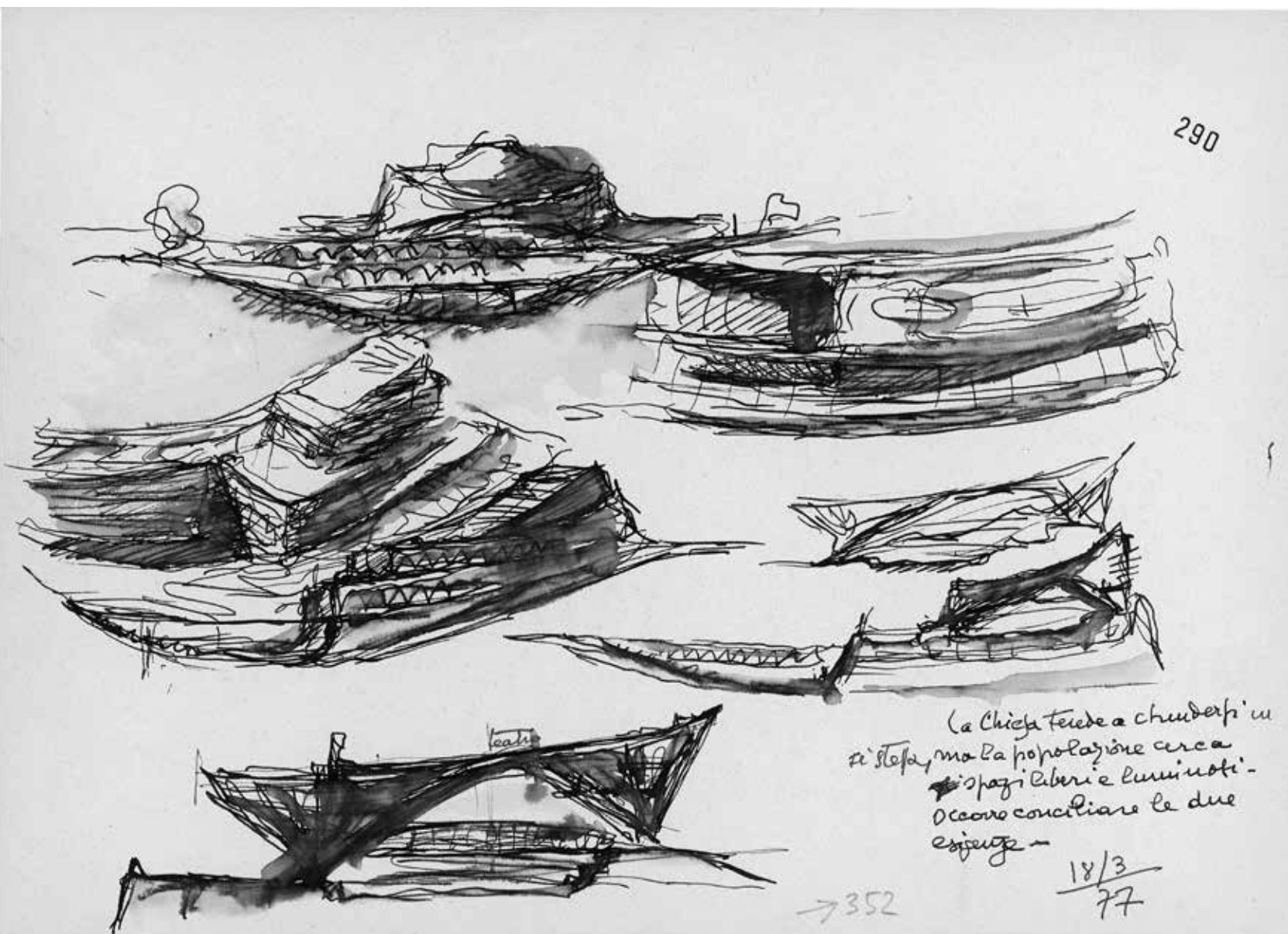
Intanto nel 1958 Padre Balducci fonda insieme ad un gruppo di giovani legati al Cenacolo, la rivista «Testimonianze» il cui obiettivo è quello di dare spazio ad un cattolicesimo non più basato su un aggressivo proselitismo, quanto piuttosto portatore di un valore appunto di "testimonianza" ispirato alla spiritualità dei Piccoli Fratelli di Charles de Foucauld. Solo che la censura romana espressa negli ultimi anni del pontificato di Pio XII, colpisce molti dei fermenti innovativi presenti in quegli anni nel cattolicesimo, investendo anche a Firenze le controcorrenti iniziative di La Pira e dei suoi stretti collaboratori che culminerà con l'allontanamento di alcuni religiosi legati all'uomo politico, fra i quali spiccano David Maria Turoldo e lo stesso Ernesto Balducci.

Il contatto con l'ambiente romano innesca in Balducci momenti di grande speranza legati al rinnovamento della società e della Chiesa durante i quali subì però non pochi conflitti e polemiche per le sue prese di posizione. Polemiche che culmineranno con il processo per apologia di reato per la difesa dell'obiezione di coscienza svolto a cavallo tra il 1963 e il 1964.

Dopo questo forzato esilio rientrerà a Firenze disilluso dagli aspetti militanti della protesta, dirottando tutta l'energia in essa spesa, nella dilatazione della propria ribelle vocazione verso la ricerca di una dimensione maggiormente universale della fede, guardando ad una vita che non è più mistica e umana, ma planetaria nei suoi sconfinamenti verso una dimensione universale che tutto contiene e che tutto accoglie.

Sarà proprio questo sconfinamento inquieto a costituire la radice salda nel rapporto tra Balducci e Michelucci. Ovvero sarà dialogando proprio sulla dimensione transitoria di questo sconfinato viaggio dell'uomo sulla terra, che l'avvicinamento tra le due personalità avviene con spontaneità,

² Cfr. G. LA PIRA, *La città-tenda*, in «Testimonianze», 76-77 (1965), p. 468.



76. Giovanni Michelucci, schizzo dalla serie "Elementi di città", «La chiesa tende a chiudersi in se stessa ma la popolazione cerca spazi liberi e luminosi. Occorre conciliare le due esigenze», 1977

Nella pagina successiva

77. Giovanni Michelucci, schizzo a soggetto religioso sullo studio della trasfigurazione del tronco e del ramo, nel Cristo e nell'architettura della chiesa, 1989

³ «Noi non vogliamo né la città cattolica, né la città marxista, noi non vogliamo città in cui una ideologia abbia tale prevalenza da imporre alle minoranze le proprie leggi e le proprie ispirazioni. Noi siamo per la città «pluralistica» ed al di là del dato pluralistico noi scorgiamo una possibilità altamente umana; cioè la possibilità del dialogo. Vogliamo la città del dialogo in cui gli uomini che seguono, secondo una libertà interiore incalcolabile, varie ispirazioni morali e religiose, possano convivere umanamente secondo quel modello che per noi è come una magna charta dell'età nuova: la «Pacem in terris». È inutile sognare, come qualcuno si attarda a fare, la possibilità che di nuovo nasca una civiltà cristiana. Quei fenomeni storici sono irripetibili. Il cristianesimo deve adattarsi a non essere più l'ispiratore unico di una civiltà, ma a comporsi in un rapporto di dialogo, e, a volte, in condizione di umile minorità nel contesto storico». Cfr. E. BALDUCCI, *La città integrata*, in «Testimonianze», 76-77 (1965), pp. 417-418.

⁴ Cfr. BALDUCCI, *La città integrata* ... cit., p. 420.

complici i temi e le ricerche che i due portano avanti, accomunati da una medesima visione della vita. Il tema dell'accoglienza è in definitiva il loro comune denominatore, declinato in aspetti differenti se trattato dall'uno o dall'altro, ma arricchito da spunti e riflessioni inedite proprio dal rapporto che tra loro intercorre, quasi una compensazione tra l'azione il pensiero, come se la quotidianità dell'architettura si tingesse di valori maggiormente universali e la spiritualità della fede e della riflessione religiosa, assumesse in definitiva, valori più terreni.

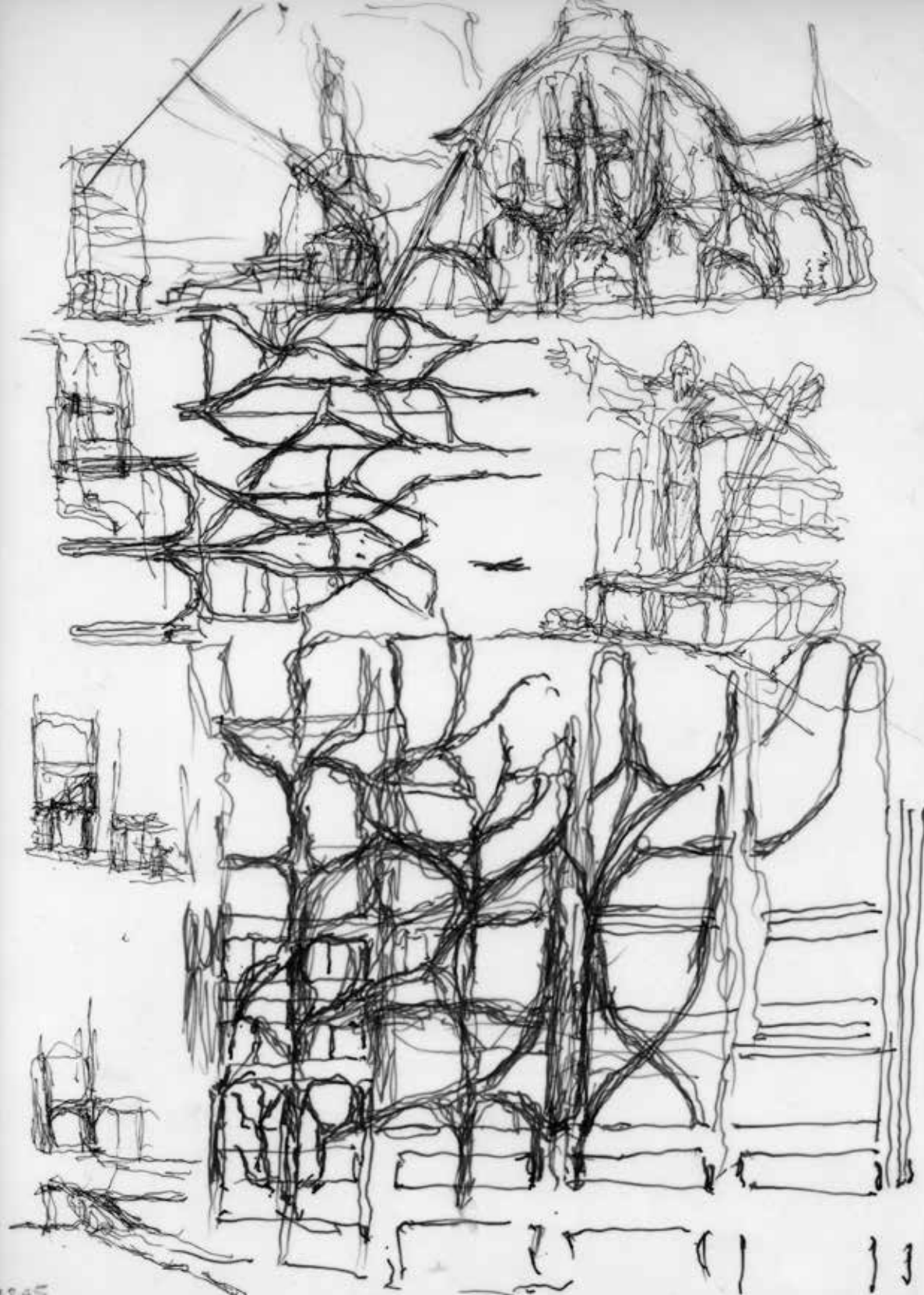
A riprova di questo travasarsi reciproco di punti di vista, nel 1965 la rivista «Testimonianze» dedica il numero 76-77 ai temi della città, intitolandolo «La città del dialogo». Il dialogo tra istituzione e uomo che proprio nella città dovrebbe trovare il punto della sua massima espressione. Non stupisca dunque che temi di spiritualità si declinino a temi civili; in fondo è solo uno dei tanti riflessi che quell'abitudine appassionata alla vita urbana dovuta fondamentalmente all'*imprinting* dato da La Pira. Quindi un dialogo tra gli uomini e le ispirazioni civili, religiose e morali, vissuto in piena e autentica comunione tra loro.

Le riflessioni di Balducci partono dalla consapevolezza che tutte le forme di ordine e certezza che avevano strutturato il modello della città, storico prima, moderno poi, sono già andate in crisi. Primo contributo a questa crisi, la mancanza di quella unità ideologia alla base di ogni visione umana, assecondata poi dal fattore tempo. La città oggi è, infatti, il riflesso di un pluralismo ideologico prima d'ora sconosciuto che ha scalzato quella visione di eternità presente in passato alla base di ogni atto costruttivo. Ma in questo riconoscimento non c'è ovviamente nostalgia, ma tutta la consacrazione verso un'aspettativa che si matura proprio nella fede del futuro ³.

Per cui sarà la concordanza tra valori differenti a fare da cemento ad una nuova configurazione di unità nella quale «la condizione dell'uomo è quella del pellegrinaggio verso una città futura» ⁴. E in questo transito allora quali saranno i centri di questa nuova unità? Sarà la dimensione lavorativa, oppure quella sociale, quella privata o quella spirituale? Quali elementi saranno necessari alla nuova idea di città affinché tutti possano avere il proprio spazio di identificazione, ovvero affinché tutti potranno «abitare» gli spazi della città?

Spazi e strutture del dialogo, sono quelle che indica Balducci, come spazi comunitari capaci di far sostenere e circolare tutti quei valori, complessi, innovativi, rivedibili e modificabili, che stanno però alla base del libero confronto umano. Ma è un confronto nel quale la Chiesa non sta necessariamente al centro. Anzi dice Balducci, che la decadenza della Chiesa è iniziata proprio quando essa si è proclamata centro, ovvero quando è diventata monumento di se stessa. Al contrario, dovrebbe riuscire a diventare un semplice elemento di quel dialogo ampio e totale che auspicabilmente dovrebbe caratterizzare la fenomenologia della nuova città.

Queste posizioni, sono straordinariamente in sintonia con quanto Michelucci andava da sempre professando. La sua visione dell'architettura e quindi della città come luogo massimo della manifestazione della forma, si impianta su una radicata visione fenomenologica dello spazio. Uno spa-



zio la cui composizione, in virtù proprio di quella sua componente “umana” non può che essere mutevole e variabile a seconda delle infinite condizioni che il fenomeno ammette.

Anche la particolare conformazione dello spazio urbano fiorentino, sentito come una casualità appena gestita dal rigore di alcuni interventi capaci di dare misura all'insieme, suggerisce – complice sicuramente anche la visione dello “spazio umanistico” portata avanti dalla teoria di Geoffrey Scott ⁵, una strutturata relazione con gli aspetti interdisciplinari della questione, consacrando la progettualità al ruolo di fenomeno strettamente connesso all'uomo.

Su queste basi Michelucci elabora fin dalle ipotesi di ricostruzione per le zone distrutte dai Tedeschi attorno a Ponte Vecchio nel 1944, l'idea di una progettualità urbana che non parte da nessuna forma prestabilita, ma dalla fisicizzazione di tutte le relazioni che stanno alla base della forma. In altre parole la forma non è “data” dalle consuetudini, dai simboli, dai tipi e dai modelli, ma “trovata” dalla contingenze che il luogo e le sue molte relazioni innescano con l'uomo. Per cui la forma della “nuova città”, altro non sarà che una configurazione mutevole e variabile come mutevoli e variabili lo sono le condizioni al contorno, ovvero i flussi, le relazioni e le dinamiche necessarie per legittimarle:

⁵ G. SCOTT, *L'Architettura dell'umanesimo: contributo alla storia del gusto*, Bari, Laterza, 1939. Nell'acuto e rivoluzionario testo risalente al 1914 del giovane studioso americano, bibliotecario di Bernard Berenson, si dà infatti una lettura dello spazio in chiave dinamica, aggiungendo alla sua appena acquisita dimensione di temporalità, anche l'espressione e la somiglianza delle infinite relazioni istituibili con le forme e le necessità dell'umano. I presupposti di questa visione, abbastanza veicolata ed assodata nel nostro pensiero contemporaneo, hanno avuto al tempo, il ruolo di un vero e proprio detonatore culturale, modificando radicalmente l'essenza stessa dell'idea del progetto di architettura, suggestionando molti esponenti delle prime generazioni del pensiero progettuale fiorentino.

⁶ Cfr. G. MICHELUCCI, *La città e la chiesa*, in «Testimonianze», 76-77 (1965), p. 441.

⁷ Cfr. T. DE CHARDIN, *Il fenomeno Umano*, Milano, Il Saggiatore, 1938.

⁸ Cfr. E.N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milano, 1963.

«Ma una città come questa non sarebbe documentabile in una esposizione di belle architetture perché in continua costruzione di se stessa: e fermare l'immagine significherebbe distruggerne il senso. Una città che potrebbe essere, anche se non è; che non si disegna, ma che nasce e rinasce perennemente: una città variabile e sempre compiuta, la cui forma sarebbe il riflesso di un impegno di giustizia umana e sociale». ⁶.

Questa idea della città come di un qualcosa che appare solo dall'esperienza sensibile, si colloca in tangenza a quelle visioni di unità e di consistenza che non vengono date dalla sostanza in se, bensì dalla convergenza di temi ed elementi diversi, e che paiono caratterizzare alcune delle posizioni del pensiero revisionista novecentesco, vicine cioè a quelle di un Teilhard de Chardin che Balducci cita in più occasioni e delle sue riflessioni su *Il fenomeno umano* ⁷, così come un altro grande dell'architettura italiana del dopoguerra, E. N. Rogers, sarà influenzato dagli studi di Enzo Paci su Edmund Husserl nella formulazione dei suoi «elementi del fenomeno architettonico» ⁸, improntato ad una sensibile registrazione dei molti fatti della vita e della sua esperienza.

Appare chiaro allora, come le leve di questa comunanza Tra il pensiero di Balducci e quello di Michelucci, siano rintracciabili nel medesimo superamento, ovvero trovare un nuovo senso all'istituzione della città, da entrambi sentita non come sogno ma come coscienza. La *variabilità* professata dall'architetto, meglio si precisa nella *transitorietà* intravista dal sacerdote, ma lo spazio del dialogo professato come ricerca di una nuova comune dimensione fisica e spirituale, si afferma attraverso una progettualità che non ha certezza se non quella di un progetto felicemente dubbioso che pare ricominciare ogni volta da capo.

Ma questo potere sorgivo e innovativo non conduce alla libertà di una ricerca formale fine a se stessa, avulsa cioè da ogni condizionamento, quanto piuttosto ad una visione della città intesa come luogo denso d'identità. Balducci infatti afferma che la costruzione della città non può prescindere dal contatto con la sua storia, ovvero non si può costruire nessun dialogo urbano senza tenere in considerazione tutte le esigenze che storicamente sono maturate in quella città⁹. Considerando in altre parole la città, come il risultato dei molti frammenti che l'uomo lascia dietro di sé, ad ibridarsi nelle forme che rappresentano la percorrenza degli uomini nel tempo.

Così come Michelucci per il quale la città altro non è che la forma visibile della storia, che lascia – come nella città medievale in cui la storia è materiale vivo e pulsante – tutte le sue sedimentazioni, le sue tracce, le sue figure, pronte per essere interpretate dal nuovo. Un nuovo che in perfetta continuità con il passato, dovrebbe apparire in fondo “come se ci fosse sempre stato”. Nella rapsodia degli scritti di Michelucci, si colgono frammenti di saggezza popolare che si mischiano a sapiente consuetudine tecnica, dove la scaltra sapienza dell'uomo navigato si unisce alla reale ingenuità della sua visione del mondo, interiormente legata ad una spiritualità in costante tensione e cammino. La sua rincorsa dimensione corale e collettiva nel dar vita alla forma urbana, discende dalla consapevolezza che l'abilità e il gusto possono solo commentare la bellezza di una relazione, di un dialogo, ma se manca l'istanza, ogni possibile ragione del commento scompare. Per questo la città deve comprendere un contributo umano e spirituale alla sua genesi, creando spazi in sintonia con le esigenze interiori dell'uomo. Un uomo libero e pronto al dialogo non tanto grazie alle forme che lo accolgono, ma capace di dialogare e quindi creatore di forme per il dialogo, ricordando come «la forma non suscita il dialogo ma il dialogo la forma»¹⁰. Un dialogo che è anche partecipazione, ovvero capacità dei cittadini di intervenire nelle scelte urbane portando le loro esigenze, le loro aspettative e i loro sogni.

Sogni che per Michelucci si trasformano nel desiderio sempre più calzante di una città senza barriere, ideologicamente e fisicamente assente di recinzioni e ostacoli al libero dialogo tra le sue molte componenti. Per questo egli intravede anche per i luoghi notoriamente prestatati al disagio come gli ospedali e le carceri, una possibilità di riscatto nell'apertura alle istanze civili della società. Aprire dunque come accoglienza e dialogo, ma aprire soprattutto alle infinite possibilità generate dal dubbio, affinché ogni architettura, ogni città, che oggi sono solo la rappresentazione di un confine, di un limite, di un recinto, possano nascere dall'esercizio dubbioso di non avere idee *a priori*, in modo che ogni dubbio abbia l'immensa capacità dell'apertura e non della chiusura. Apertura che mette sullo stesso piano la considerazione del mondo e quella della città, estremi di una cosmogonia riconducibile alla stessa ricerca di verità. In questa visione tangente alle riflessioni proprie delle molte dinamiche delle diverse visioni del mondo di Karl Jaspers¹¹, autore più volte citato da Michelucci, si dà l'avvio ad una circolarità che colloca l'uomo all'interno di una dimensione ben più ampia della città, come se la storia, ela tradizione potessero essere non superati o messi da parte, ma rivisti con nuove angolazioni.

⁹ «Da una parte è necessario che la città sia pensata come un tutt'uno, e perciò secondo la logica di una programmazione, di una pianificazione; dall'altra parte occorre che questa pianificazione non perda mai il suo contatto con la storia. Quando dico «la storia», dico una parola troppo grossa; diciamo, semplicemente, con la capacità creativa dell'uomo, col contributo che la libera fantasia dell'uomo può portare in una creazione come quella della città». Cfr. BALDUCCI, *La città integrata* ... cit., p. 424.

¹⁰ Cfr. G. MICHELUCCI, *La città del dialogo*, in «Testimonianze», 76-77 (1965), p. 449.

¹¹ Sull'argomento Cfr. K. JASPERS, *Psicologia delle visioni del mondo*, tradotto da V. Loriga, Roma, Astrolabio, 1950 (edizione originale 1919).



78. Giovanni Michelucci, schizzo a soggetto religioso, 1980

«Un errore corrente è quello di credere che la tradizione si rifletta nella ripetizione o imitazione formale. La tradizione è invece una continuità di un pensiero, che si sviluppa dall'arricchimento di esperienze vissute. E questa continuità deve portare non ad un rimpianto ed una rievocazione del passato, ma ad una dimensione storica, così da riconoscersi effettivamente nella struttura di una città, senza confini politici ed amministrativi, unitaria ed unica, Non la nazione è il limite di interesse dell'uomo, ma la terra» ¹².

Profetica e bellissima questa sequenza michelucciana, coglie lo spirito ampio di una cultura che voleva uscire da ogni confine per celebrare il destino dell'uomo tra gli uomini, pensato in relazione al mondo. La stessa evoluzione alla quale approderà il pensiero e la spiritualità di Balducci, mistica sintesi tra una fede di azione, pensata come risposta contingente ad un esserci che è carne e sangue, che è vita e speranza e il respiro del mondo ascoltato in tutta la propria grazia. La pace e l'uscita dai confini, il dialogo tra le cose, la città degli uomini e di Dio, approderanno a quella visione planetaria della fede, dell'uomo e della cultura, sola via possibile affinché tutte le differenze possano comporsi in un equilibrio che è il ritorno all'essenza.

«Qui tutte le identità perdono di senso per lasciare posto all'unica che ciascuno è in grado di dare a se stesso (...). Se noi lasciamo che il futuro venga da se (...) nessun futuro ci sarà concesso (...). Se invece noi decidiamo, spogliandoci di ogni costume di violenza (...) di morire al nostro passato e di andare incontro l'un l'altro con le mani colme delle diverse eredità per stringere tra noi un patto che bandisce ogni arma e stabilizza i modi della comunione creaturale, allora capiremo il senso del frammento che ora si chiude nei suoi confini.

È questa la mia professione di fede, sotto le forme della speranza. Chi ancora si professa ateo, o marxista, o laico e ha bisogno di un cristiano per completare la serie delle rappresentanze sul proskenio della cultura, non mi cerchi. Io non sono che un uomo» ¹³.

¹² Cfr. G. MICHELUCCI, *La città del dialogo ... cit.*, p. 463.

¹³ Cfr. E. BALDUCCI, *L'uomo planetario*, Firenze, Edizioni Cultura della Pace, 1990, p. 178.

IV.3. UN RACCONTO TRA DUE SCENE: RILEGGERE *BRUNELLESCHI MAGO*

Per parlare di *Brunelleschi Mago*, uno dei libri fondamentali di Giovanni Michelucci, capace di contenere nella sua aura sospesa tra il confidenziale e l'iniziatico molte chiavi di lettura per la comprensione del pensiero e delle opere del suo autore, vorrei partire proprio dal suo protagonista principale, ovvero quel Filippo Brunelleschi che come vedremo costituisce un pretesto per parlare di molti altri temi legati all'architettura e al suo progetto.

Per parlare di Brunelleschi vorrei dunque partire da una scena; una scena che inevitabilmente mi si forma in mente tutte le volte che mi avvicino a lui, complici sicuramente quelle bellissime lezioni che Gabriele Morolli ci faceva, alla Facoltà di Architettura ormai molti anni fa, sull'argomento. La scena potrebbe essere questa. O almeno così io l'ho sempre immaginata.

«Buio totale, silenzio assoluto, poi un rumore come di pietre smosse, di lastre che strascicano l'una sull'altra, poi un raggio di luce che disegna a poco a poco un varco, un'apertura e da quest'apertura si affaccia prima una testa, poi da dietro fa capolino un'altra testa, mentre noi che siamo gli osservatori silenziosi di questa scena, non possiamo non vedere il dipingersi sui volti dello stupore, della sorpresa e della meraviglia. Queste teste, questi volti, appartengono a due uomini, uno molto giovane e l'altro un po' più maturo. Sono due artisti, due promettenti orafi e scultori, quello più giovane si chiama Donato, Donatello per gli amici, quello più maturo viene chiamato Pippo da Firenze anche se il suo vero nome è Filippo Brunelleschi, più anziano solo di una decina d'anni del primo e venuti da Firenze a Roma -perché a Roma questa scena si svolge- per studiare l'"antico", cioè per "rubare con gli occhi", gli elementi, le forme, le cifre di un passato ormai remoto ed usarle come riferimento e fonti di ispirazione per il loro lavoro futuro. Il motivo del loro viaggio è la delusione cocente che Filippo manifesta per non aver vinto il concorso per la realizzazione della seconda porta bronzea del Battistero fiorentino, vinto invece dal Ghiberti».

Ho sempre trovato bellissima questa scena e straordinariamente ricca di simbologie. Due giovani che cercano di costruirsi un futuro nella comprensione di un passato. Una lezione profondamente valida anche ai giorni nostri.

Per cui mi piace immaginare i due che, come di fatto i resoconti del Vasari e del Manetti ci dicono, perlustrare instancabilmente questa città decadente e spopolata, alla ricerca di capitelli, basamenti, cornici, statue, che avrebbero poi ridisegnato per poterle meglio comprendere nei loro tratti essenziali. Da Roma, Donatello rientra prima a Firenze e Brunelleschi nell'anno che rimane da solo, sposta il fuoco dei propri interessi dalla scultura all'architettura, dalla forma allo spazio. Quindi non si limita a disegnare elementi e frammenti ma intere architetture, edifici interi, concatenazioni spaziali, gerarchizzazioni, ovvero intuisce che dietro al repertorio delle forme, esistono dei principi che stanno prima della forma e che sono del tutto indipendenti dalla declinazione linguistica con la quale la forma si presenta. Per questo, potremmo dire che mentre osserva, mentre registra, mentre disegna sui suoi taccuini stretti e lunghi ottenuti con la pelle dello stinco del capretto perché più economica, non disegna soltanto le semplici forme, ma quelli stessi principi che sottendono e legittimano le forme. Ovvero mette, di fatto, in atto un processo di interpretazione.

Una volta tornato a Firenze, mentre avrà la ventura di riversare tutto questo nell'architettura, "inventando" un nuovo modo di intendere la forma e il suo progetto, gettando le basi di quel Rinascimento che tanto peso ha avuto nella nostra storia urbana, non si riferirà a quelle forme, ma ai principi che quelle stesse forme custodiscono e tramandano. Ovvero la sua "invenzione", come la radice latina del termine ci suggerisce, altro non sarà che un ritrovare e un disvelare. Quindi la sua architettura diventa il vero punto di passaggio, la mediazione più reale tra una cultura di stampo ancora medievale e una proiezione verso un possibile futuro. Un futuro che non dimentichiamoci, nasce per la prima volta dalla registrazione sensibile e interpretativa del passato. Per questo credo che l'opera di Brunelleschi sia un'opera fondamentale, ovviamente non solo per essere un punto di mediazione tra la cultura medievale e quella della nuova era e non solo per le architetture straordinarie che ci lascia, ma proprio per questa sua intuizione di usare la storia, la memoria, il passato non come un sistema inamovibile di vincoli, come cioè un codice incontrovertibile, assoluto e statico, quanto piuttosto come un sistema flessibile da interpretare, quindi aperto all'ingresso di tutte le infinite umane eccezioni.

Ed è fondamentalmente questo l'aspetto che interessa a Michelucci, quando fra tutti sceglie appunto proprio Brunelleschi come pretesto per parlare di una propria visione dello spazio, della forma e del loro progetto. Una visione che per Michelucci è esistenziale, morale, etica prima che essere architettonica, quindi la forma, lo spazio, il progetto, sono basati ovviamente sulla regola e sui codici, ma anche e soprattutto sulle sue infinite deroghe, negazioni e superamenti.

E addentrandosi nelle pagine di questo *Brunelleschi Mago*, si assiste al fatto curioso che vede proprio l'inventore della prospettiva – che può essere intesa come il primo passo verso una costruzione logica dell'architettura, rendendola misurabile, intelligibile, riproducibile – sia preso proprio a modello di una visione diametralmente opposta, capace cioè di innescare quella "vibrazione", come appunto la chiama Michelucci, in grado di trasformare l'architettura, il suo sistema

linguistico e il suo sistema cognitivo, da "dato" a "fenomeno", ovvero cogliendoli come esperienza e come evento.

L'architettura di Brunelleschi dice Michelucci è ovviamente regola, modulo, proporzione, geometria, razionalità, ma oltre a questo è possibile riscontrarne una sorta di alito vitale che lega l'astrazione e la purezza delle sue forme ad una dimensione umana, oserei dire quotidiana, fatta di reciprocità e di relazioni con lo spazio della città, quindi con gli uomini che la vivono.

Michelucci insiste su questa capacità accogliente dello spazio brunelleschiano, capace di legare "a sistema" non solo l'edificio al tessuto urbano ma capace di innervare la pulsazione vitale che quello stesso spazio sottende.

Per questo Michelucci ci conduce verso la ricerca di questa vibrazione attraverso una sua personale visione delle opere di Brunelleschi, che per lui appare ben più importante di ogni modulo, di ogni misura, di ogni raziocinio e proporzione. E la cosa che stupisce e che seduce è che dopo aver letto questi passi, non può sembrare altro che così, ovvero non si può fare a meno di sentire come dato fondamentale, proprio la coabitazione di opposti. Ovvero questa felice compresenza di due radici diverse che riescono a tenere insieme nello stesso spartito compositivo, la dimensione della razionalità e quella dell'istinto, la regola e tutta la complessità dell'umana esistenza.

In questa visione la Cupola di Santa Maria del Fiore non è il simbolo di una Chiesa che domina i suoi fedeli, ma la figura di una accoglienza che dentro di sé custodisce l'arbitrio, la scelta, ovvero non un elemento architettonico assertivo e autoreferenziale che si conclude in sé stesso, ma che al contrario si riverbera e si dissolve nella città e nel paesaggio, grazie alle infinite relazioni che essa è capace di innestare. Così come lo Spedale degli Innocenti non è un confine, un limite e un recinto, ma un ricetto urbano, un luogo di aperta reciprocità tra un'istituzione e la comunità che la sottende, ovvero un modo per innescare la trasfigurazione della percezione della città nelle forme dell'architettura, dando luogo ad un'osmosi, ad una reciprocità e a una comunione tra il senso dell'una e il senso dell'altra, che prima di allora non aveva mai avuto luogo nella lettura di uno spazio rinascimentale. Così allo stesso modo di come anche la Chiesa di Santo Spirito oltre ad un luogo di culto dove si celebra un rito, è anche un luogo capace di coagulare e restituire tutti gli umani umori di una piazza che si fa chiesa e di una chiesa che si fa piazza.

Insomma, nella nitida astrazione del linguaggio rinascimentale, Michelucci non può fare a meno di cogliere ancora tutta la complessità dell'esperienza medievale e del suo spazio vivente, che nella propria biologica spontaneità, unisce indissolubilmente il senso dell'architettura a quello dell'urbanistica.

Ovviamente Brunelleschi non è il solo protagonista del libro. Michelucci inserisce anche altri illustri architetti del passato: l'Alberti, il Palladio, il Borromini. I loro ruoli sono di confronto con le posizioni brunelleschiane, istituendo con loro una sorta di costante valutazione comparativa. Quando si parla del Palladio e della sua Basilica vicentina, Michelucci non esita a definirla come

79. Giovanni Michelucci, progetto di Memorial Michelangiolesco, Foce di Pianza (Carrara), 1972-1975, schizzo di studio, 1972



una sorta di enorme cetaceo spiaggiato su un lago di pietra. Credo che quest'immagine ben indichi la mancanza di relazioni individuate da Michelucci nell'edificio veneto. Un edificio, secondo lui, incapace di farsi misura tra la città e l'uomo, incapace cioè di essere appropriato nei confronti delle infinite relazioni che lo sottendono e lo legano all'intorno.

Quando invece parla del Borromini, gli si riconosce la capacità di avere prefigurato una nuova visione di spazio, capace anche di perdurare molti decenni e di innescare molte relazioni ma quelle relazioni, a differenza di quelle Brunelleschiane che liberano l'uomo, hanno saputo solo imbrigliarlo in quello stesso tormento che lo spazio barocco suggerisce e veicola.

Ci sono ovviamente molti modi per intendere il senso di questa lettura in bilico tra dimensione esistenziale, fenomenologica ed espressionista che Michelucci fa dell'opera di Brunelleschi.

Uno di questi è quello che ci fa capire come Michelucci fosse inserito appieno nello spirito del proprio tempo, ovvero in quella parte della cultura del Novecento che presto ha messo in discussione le assertività e le asprezze dell'ultima grande narrazione della storia, ovvero la modernità, tentando di superare il modello positivista basato sulla razionalità della scienza, attraverso una nuova visione legata alle logiche della convivenza umana, dei comportamenti psicologici e del sentire spirituale. Ovvero questa sua lettura ci dimostra come il suo pensiero si collochi sponta-

neamente in questa sorta di “incrinatura” della ragione scientifica – uso il termine “incrinatura” prendendolo a prestito dall’ontologia heideggeriana- vista come un elemento che non riesce più a cogliere la pienezza dell’esperienza umana nella sua individualità libera e consapevole.

Quindi tra fenomenologia ed esistenzialismo si compie il superamento della visione positivista, incrociando le posizioni di Husserl, di Jaspers, di un Heidegger, di un Sartre, anche se ad onore del vero, l’unico pensatore contemporaneo citato da Michelucci nel libro è Karl Jaspers, forse più per il versante della psicologia che non per quello della filosofia.

Ma al di là di questi presupposti, credo proprio che lo scopo ultimo sia molto più semplicemente, non tanto il bisogno di radicare le sue posizioni nei confronti del passato legandole ad un illustre capostipite di pensiero e di azione, quanto piuttosto inserirle in un flusso di continuità genetica con la storia, capace di relazionarsi forse più che nei confronti del passato, proprio nei confronti di una visione futura.

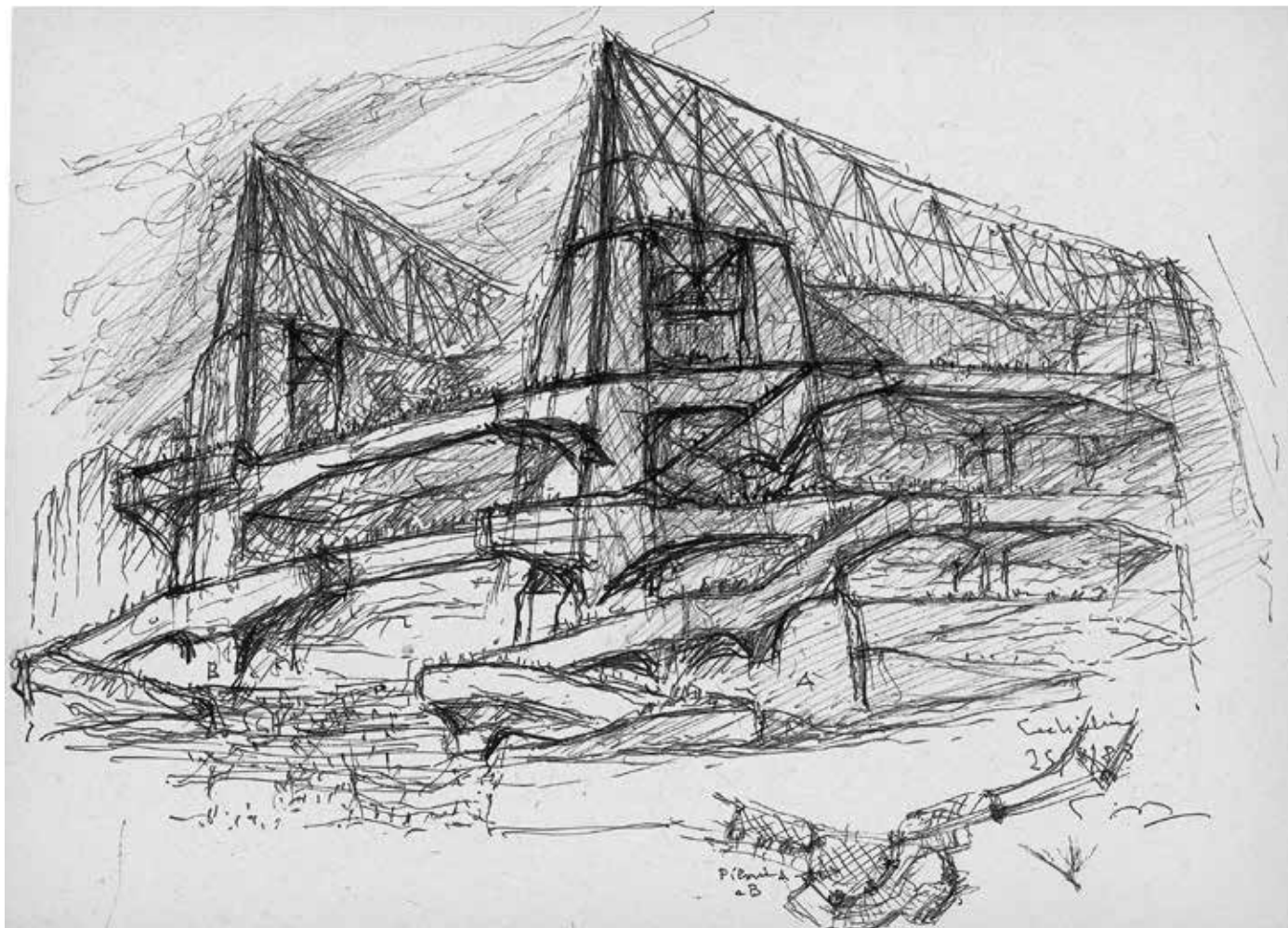
Il senso interpretativo della storia, il privilegiare le relazioni sulle forme, la tangenza tra urbanistica e architettura, la commistione tra edificio e città, il superamento della forma in spazio, la pulsazione vitale, umana di questo spazio, insieme alla radice naturale del processo compositivo, sono i temi della progettualità di Michelucci che trovano in Brunelleschi non solo una loro nobile premessa, ma anche una loro possibile leva.

In fondo Michelucci ci dice leggendo l’opera di Brunelleschi, che l’essenza della progettualità fiorentina è legata non tanto alle singole forme quanto piuttosto alle relazioni che sottendono e legittimano queste forme, come se di fatto quest’approccio scaturisse dalla biologia della città stessa, ovvero dalla sua identità e che gli architetti, altro non possono fare che inserirsi in questa dinamica che prima di essere collettiva è singola, ovvero prima che artistica è etica.

Siamo soliti dire che Michelucci ricominciava ogni volta da capo, come se il senso vero della sua progettualità risiedesse in quella sua capacità di sapersi disporre di volta in volta all’ascolto degli accenti migliori di tutte le condizioni al contorno necessarie al processo di progetto, concentrandosi più che sul consolidamento dell’esperienza, sulla sorgiva ed entusiastica felicità della scoperta. Questo è vero in parte, in quanto questa sua felicità ha avuto la forza di costruire tappa dopo tappa, revisione dopo revisione, dubbio dopo dubbio, le molte sfaccettature di un nucleo che è rimasto costante nel tempo, costituendo forse l’unica permanenza nella sua multiforme e instancabile ricerca. Un nucleo, come più volte affermato, che può ricondursi all’idea di quella che lo stesso Michelucci definisce come *variabilità*.

Ovvero l’incarnazione dell’idea di una città che travasa nella forma, le infinite componenti della vita, siano esse di natura fisica, morale e spirituale, mutuando da loro, dalla loro variabilissima ricchezza, un’altrettanto variabile ideale estetico.

Nella poetica michelucciana questo approccio alla variabilità, ovvero questa registrazione di uno spazio vivente, si declina in tutte le sue componenti, attorno a tre nuclei principali, ovvero sulla



80. Giovanni Michelucci, schizzo di studio per il Palazzetto dello Sport di Prato, 1988

reciprocità tra edificio e città, nei rapporti tra uomo, natura e architettura e nell'interpretazione sensibile dei luoghi attraverso l'interpretazione della storia.

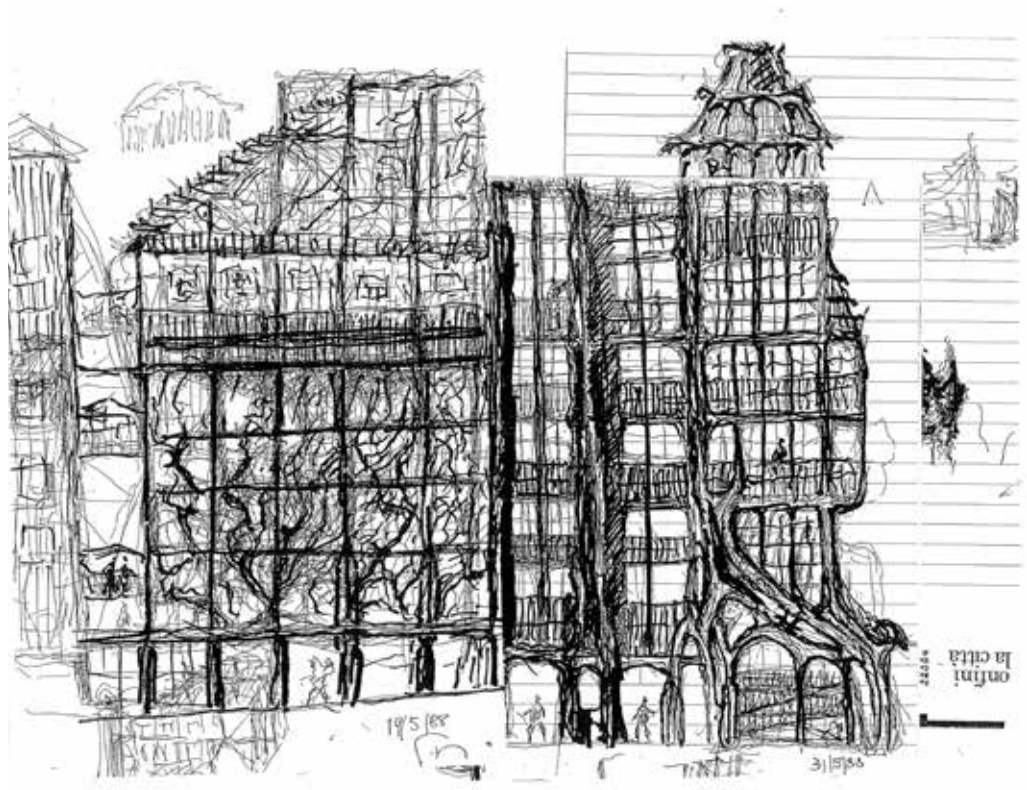
Per concludere queste riflessioni scaturite da un libro come *Brunelleschi Mago*, vorrei ancora immaginare una scena. Una scena che mi si forma in mente tutte le volte che mi avvicino a Michelucci. Una scena che questa volta non ha nessuna lezione universitaria come suo spunto ma quella poesia che lo stesso Michelucci scrive nel novembre del 1990, un mese appena prima della sua morte, prima di non compiere mai il suo secolo di vita. La poesia si intitola "Colloquio con una grande finestra". La scena potrebbe essere questa.



«Pomeriggio inoltrato, una luce metallica ritaglia un quadro luminoso nella penombra della stanza. Davanti alla finestra c'è un vecchio seduto ad un tavolo che guarda fuori e osserva il paesaggio con la valle, i cipressi e gli ulivi. Osserva attentamente anche il volo degli uccelli che disegnano cerchi sempre più vicini attorno alle cime degli alberi, dando, come dice la poesia, colore ma anche rumore alla sera. Quel vecchio ovviamente è Michelucci e mi piacerebbe che la scena lo sorprendesse proprio nel momento in cui lui stesso si sorprende, ovvero quando ha appena abbandonato il suo disegno perché è stato distratto da una cosa che in quel momento ha avuto più valore, ovvero, la registrazione di un guizzo vitale di esistenza».

81. Giovanni Michelucci, schizzo di studio per il Palazzo di Giustizia di Firenze, 1987

82. Giovanni Michelucci, schizzo di studio per la nuova sede Telecom in Viale Guidoni, Firenze, 1988



Ecco, in fondo io credo che queste due scene, quella con le teste di Brunelleschi e Donatello che si affacciano nelle rovine romane e questa con la testa di Michelucci che si staglia contro la luce della finestra, appartengono alla stessa storia, anche se si svolgono in tempi molto lontani. Appartengono cioè ad una medesima narrazione che ci dice, soprattutto nell'insostenibilità di certe posizioni della progettualità contemporanea, che l'architettura, quella vera è vera solo quando è pensata per l'uomo. Quindi la sua *magia*, cioè quella emozione ineffabile e indescrivibile che ci sorprende nel progettare, nel costruirla o semplicemente nell'apprezzarla, altro non è che una serena consapevolezza di pensarsi uomini fra gli uomini nel divenire della storia.

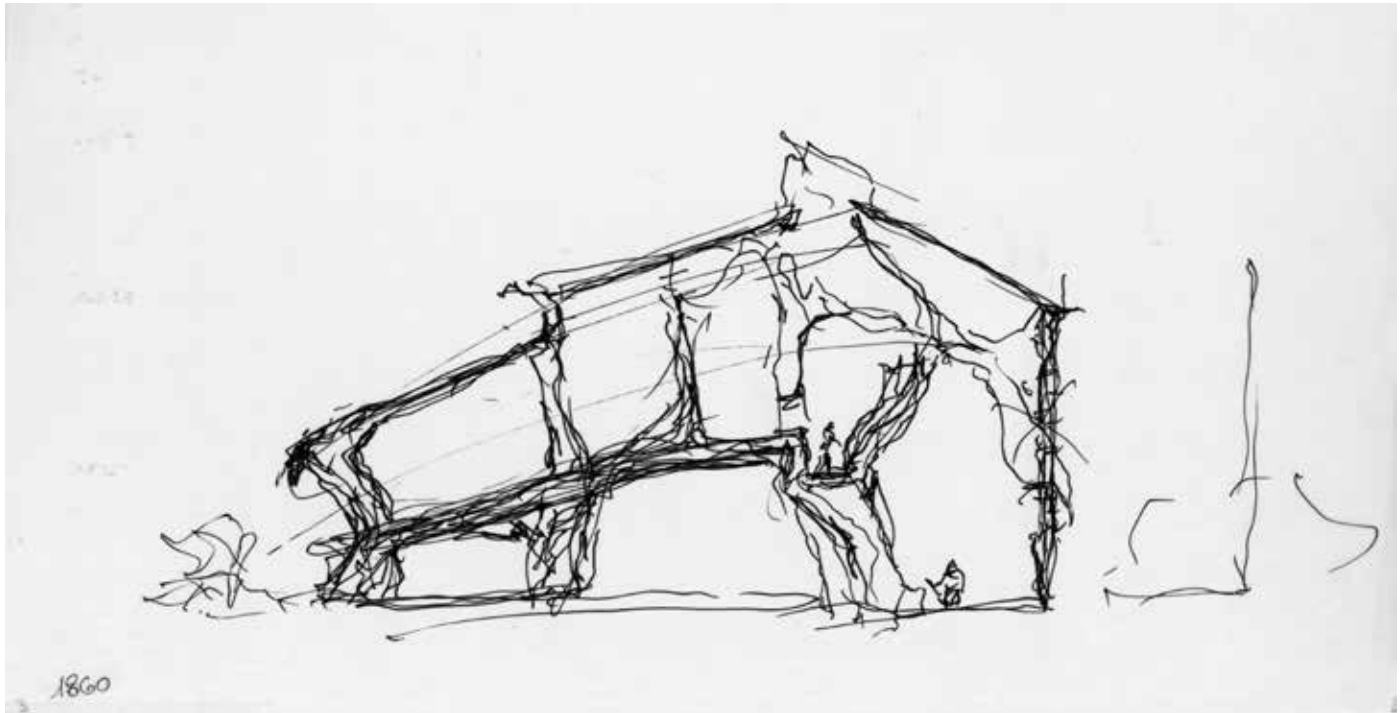
IV.4. SPAZI D'EROSIONE. DALLA RADICE ESISTENZIALE AL GIARDINO DEGLI INCONTRI

Gli ultimi decenni della parabola creativa e intellettuale di Giovanni Michelucci, sono – come più volte detto – caratterizzati da una perdita progressiva della dimensione operativa. In particolare, dagli anni Settanta in poi, si registra il graduale abbandono della consueta pratica del cantiere che orienta a poco a poco il suo orizzonte, alla sola fase inventiva e metaprogettuale.

Pur nella consueta percorrenza del *dubbio* che rimane elemento nodale della sua traiettoria creativa, nei suoi ultimi due decenni, essa è come pervasa dalla riscoperta di nuclei formali mai smarriti, che fondendosi alle suggestioni e alle possibilità di nuove acquisizioni, pare tingersi di una luce dalle tonalità più assolute, assumendo un carattere di vera e propria universalità. Come se di fatto, il realismo si sublimasse nel pensiero, ovvero come se la pur complessa compattezza della sua poetica si sfaldasse lungo il confine fragile dell'utopia, acquistando però in potenza quello che pare smarrire in concretezza.

Ma si sa, come per chiunque sia disposto, ogni confine invece che un limite può apparire al contrario come una possibilità, può aprire invece che chiudere, ovvero può generare un processo inarrestabile di relazione piuttosto che uno di segregazione e nell'antica predisposizione michelucciana alla “ricerca”, questa percorrenza diviene la “felice” leva liberatrice di molti temi sedimentati nei decenni precedenti e che solo nella condizione di senilità hanno modo di fiorire con forza inattesa.

Ogni confine segna una differenza, recinge un ambito, definisce un tempo, protegge dall'imprevedibile, ma soprattutto con la sua demarcazione rassicura l'ordine dei nostri gesti e delle nostre parole, per cui rompere un confine o semplicemente percorrerlo, abitarlo, comprenderlo, significa in fondo fare i conti con se stessi e con la parzialità della condizione e dell'esperienza umana. Per questo nella poetica di Michelucci, la visione esistenziale va di pari passo alla visione dell'architettura, diventandone elemento vitale, accezione inevitabile, sfumatura necessaria per superare quella stantia concezione di uno spazio costituito a priori, misurabile e intelligibile sulla percorrenza della sola regola. Nel superamento dei codici, nell'infrangersi del confine, lo spazio per lui diviene allora vibrante, vivente, diventa umano, ma soprattutto *variabile*, ovvero

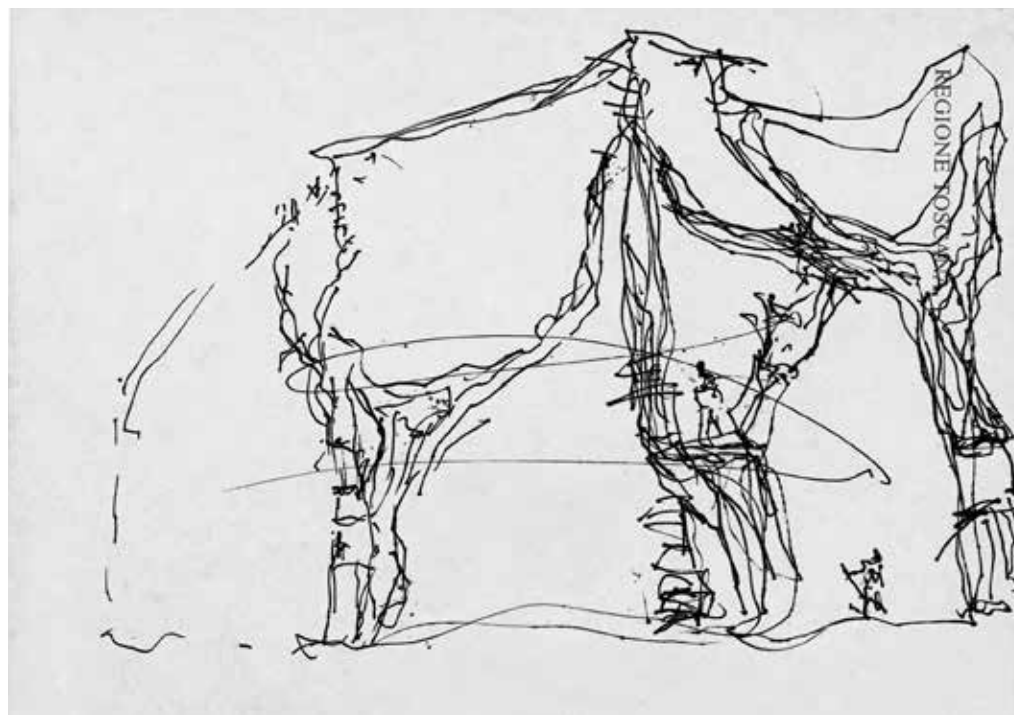


83. Giovanni Michelucci, schizzo di studio in sezione per "Il Giardino degli Incontri" presso il Carcere di Sollicciano, Firenze, 1989

non segnato da limiti, ma sconfinato nella diversità delle infinite, e appunto variabili, possibilità che concorrono a formarlo e a legittimarlo, a dargli credito e forza vitale. Quindi anche la forma architettonica, non viene più intesa come l'avvicinamento a un'idea e a una prefigurazione stabilita a priori, quasi un modello al quale ci si deve adeguare, ma come una possibilità di volta in volta diversa che viene a configurarsi quasi come una sorta di "risulta", in seguito alla messa a sistema di tutte le relazioni, di tutte le reciprocità e di tutte le possibilità, ovviamente infinite e variabili, che sono necessarie non tanto alla forma stessa, quanto proprio all'uomo che un giorno l'abiterà.

Questa rottura dei confini – di qualunque natura essi siano – ha costruito nella sorgiva complessità dell'itinerario michelucciano, una vera e propria costante, una sorta di viaggio nel quale più della meta è importante il percorso intrapreso. Un percorso che ha generato nel tempo un nucleo centrale di riflessione che indipendentemente dall'argomento indagato approda sempre alla città, intesa come simbolo all'interno del quale comprendere ogni accezione attribuibile all'idea dello spazio e della sua possibile composizione.

All'interno di questo articolatissimo percorso compiuto da Michelucci, credo possa valere la pena soffermarsi nella ricerca delle possibili radici dell'adesione all'accezione umana dello spazio.



84. Giovanni Michelucci, schizzo di studio in sezione per "Il Giardino degli Incontri" presso il Carcere di Sollicciano, Firenze, 1989

Una ricerca che non può che portarci ad intraprendere un tracciato che si snoda attorno alle sue naturali e personali inclinazioni, legate a formazione, cultura, istinto, ma anche attorno alla spontanea vicinanza con lo spirito migliore del suo tempo. Quindi un tracciato che ci porta a riflettere su come il suo agire, sia inserito appieno in quella generosa fetta del Novecento che si è spesa nel superamento del modello positivista di una scienza e di una razionalità totale e omnicomprensiva, additando una via capace invece di intravedere una nuova visione del mondo, legata alle logiche dell'umana ed etica convivenza, dei comportamenti psicologici e finanche del sentire spirituale. Per molti versi, infatti, il suo pensiero si colloca in quella sorta di *empasse* della ragione scientifica, sentita da più parti come tema incapace ormai di esprimere la totalità della condizione e dell'esperienza umana.

Riducendo e un po' banalizzando, si può dire in definitiva che nella ricerca fenomenologica di un sentito idealismo, si consuma il superamento attuato dal secondo Novecento della visione positivista, ma per Michelucci oltre all'adesione più o meno consapevole a quelle istanze, si aggiunge anche un'altra polarità egualmente forte e sentita. Ovvero l'indispensabile "necessità" del passato, riportata sul piano del progetto attraverso l'interpretazione della tradizione e della memoria, che vengono sentite come un bisogno di radicamento all'interno di un flusso di continuità con la sto-



85. Giovanni Michelucci, schizzo di studio in pianta per "Il Giardino degli Incontri" presso il Carcere di Sollicciano, Firenze, 1989

ria, in modo da dare alle ragioni e alle intenzioni della forma, non solo una propria legittimazione, ma la lucida coscienza di essere all'interno di un processo in divenire.

Come se si potesse, di fatto, fare nuova storia – storia come essenza ma anche come struttura fisica dello spazio – solo con il superamento di ogni confine. Per questo la sua proverbiale insoddisfazione nei confronti di ogni delimitazione, avvalorata ulteriormente il senso interpretativo da assegnare alla storia stessa, privilegiando sul piano operativo, le relazioni al posto delle forme, la tangenza tra l'urbanistica e l'architettura, la commistione tra l'edificio e la città. Grazie a questo, la pulsazione vitale e umana di cui lo spazio si anima, insieme alla radice naturale, biologica, del processo di progetto, divengono i temi principali della sua composizione, che più che essere assoggettata a regole, misurata in quantità, ridotta in geometrie, percorre lo spazio liminale tra la regola e la sua infrazione, ovvero abita l'intervallo sospeso tra il codice e la sua rottura, suggeren-

do così di percepire lo spazio non soltanto nella sua immanenza, ma cogliendolo anche in tutta la spontaneità dell'essere evento.

Oltre ad un inevitabile spirito del tempo, credo che siano stati complici nella formazione di questa espressiva progettualità michelucciana, sicuramente anche altri fattori. Tra di essi vanno ricordate le frequentazioni e gli scambi con personaggi del mondo intellettuale, politico e religioso. E sul versante dei temi legati alla corrosione del limite, credo che un particolare influsso l'abbia avuto proprio la frequentazione di quella parte del cattolicesimo che non era basato sul semplice proselitismo, quanto piuttosto su quel valore militante di azione e di testimonianza incarnato da personaggi quali Giorgio La Pira, Don Lorenzo Milani e, come già approfondito precedentemente, da Padre Ernesto Balducci.

Quindi una comunione fisica e relazionale tra chiesa-istituzione e fisicità della città, tra chiesa-edificio e valore della città come insieme di relazioni. Quindi un rapporto aperto ad accogliere ogni vettore di diversità, inteso come un esclusivo motivo di arricchimento, in quanto sia la chiesa che la città, vengono in definitiva intese come una materia porosa che contiene senza giudicare, perché la storia – laica e religiosa – lo impone, in quanto sempre e comunque espressione trionfante di *vita*.

Lo stesso tema dell'accoglienza che in tutte le sue declinazioni è alla base delle influenze reciproche con Padre Balducci e con La Pira, diviene motivo di scambio e arricchimento anche nel rapporto con Don Milani, il Priore di Barbiana. In questo caso la riflessione sull'accoglienza passa attraverso il tema della scuola che viene vista non solo come veicolo capace di rendere accessibile a tutti la cosiddetta cultura alta, ma un luogo che grazie alla sua dimensione collettiva diviene ragione di integrazione sociale. Gli scambi e il substrato comune tra i due è tale che Don Milani, chiede a Michelucci di scrivere la prefazione alla famosa "Lettera ad una professoressa"¹⁴, che con grande entusiasmo l'architetto imposta sulle possibili analogie tra il suo lavoro di costruttore e quello della comunità di Barbiana, anch'essa costruttrice di speranza per i ragazzi strappati al lavoro dei campi e consegnati ad un futuro diverso attraverso la scuola. Una scuola che per Michelucci viene intesa al pari della forma architettonica, non come una semplice promessa, o come un'aspettativa, ma come un momento di conseguenza, dove fatica e *verità* vengono alla luce, anche se ovviamente all'interno di campi diversi. Anche se alla vigilia della pubblicazione della "Lettera", l'introduzione di Michelucci fu giudicata dai barbianesi troppo difficile nel linguaggio, e non adatta al tono più semplice del libro. Tentarono allora di semplificarla, ma il risultato non convinse e non se la sentirono di proporre la nuova versione all'architetto e così rinunciarono alla prefazione. Tuttavia tale prefazione¹⁵ ha oggi un valore di profonda testimonianza della visione di una vitalità che deborda dai confini del prestabilito, destabilizzando l'immobilità dello *status quo* verso la possibilità della mediazione e del dialogo. La revisione esistenziale agli aspetti maggiormente razionali della modernità, ha caratterizzato principalmente i decenni della seconda parte del Novecento e ha trovato in Italia due importanti ambiti

¹⁴ Cfr. *Lettera ad una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.

¹⁵ Prefazione pubblicata in: *Don Milani, Michelucci e l'inedito per la prof.*, in «Avvenire» del 15 aprile 2007.



di dibattito, le cui derive sono a tutt'oggi riscontrabili. Il primo ambito è quello legato alla revisione del concetto di malattia e in particolare di quella mentale, mentre il secondo è legato alla graduale trasformazione della detenzione carceraria in un percorso rieducativo. Il dibattito sulla malattia mentale culmina nel 1978 con la Legge 180, la cosiddetta Legge Basaglia, che istituisce la chiusura dei manicomi a favore di una più ampia umanizzazione e diffusione delle strutture assistenziali, mentre il dibattito sulla riforma carceraria troverà un primo momento di applicazione nella Legge 354 del 1975 per culminare poi nel 1986 con la Legge 663, la cosiddetta Legge Gozzini.

Addentrando ancora più approfonditamente nella ricerca di queste radici michelucciane alla visione umana dello spazio, è possibile tessere allora dei collegamenti tra il suo pensiero e quello dei diversi fautori di quel dibattito che vedeva nelle scuole, nelle carceri e nei manicomi, delle istituzioni che urgentemente andavano revisionate. Per esempio, si può vedere come lo psichiatra veneziano Franco Basaglia, attraverso la dimensione concettuale della sua riforma, di fatto non faccia altro che portare alle estreme conseguenze quella visione psichiatrica di ispirazione esistenziale e fenomenologica già indicata dal pensiero di Karl Jaspers, basata cioè sulla biografia del paziente, ovvero sull'inestimabile valore della diversità di ogni vita umana, per la quale non occorre una cura che è emarginazione o peggio ancora omologazione, ma al contrario, un approccio basato sul riconoscimento della stessa diversità, intesa come possibile valore di dialogo e di scambio. Ed è curioso notare come nella totalità degli scritti michelucciani, spesso basati sul sapiente dosaggio di una saggia spontaneità che si fonde ad un sapere erudito e raffinato, Karl Jaspers sia per inciso, uno dei pochissimi filosofi da lui citati più volte nei suoi scritti d'architettura. Così come i legami e le consonanze istituibili con Mario Gozzini, politico, giornalista e scrittore fiorentino, strenuo sostenitore del dialogo tra Partito Comunista Italiano e cattolicesimo – nel 1958 è tra i fondatori di «Testimonianze», la rivista di Padre Balducci – si possono ritrovare oltre che negli ideali e nelle frequentazioni, soprattutto nella comune visione del superamento fisico e metaforico di ogni confine. Un superamento che per Gozzini sfocia poi nella sua battaglia più importante, ovvero nella legge che concettualmente e operativamente afferma la prevalenza, prima di allora mai concepita, della funzione rieducativa della pena carceraria.

Quindi dagli anni Settanta, in ambito toscano, si dibatte molto sul tema della carcerazione, vuoi perché il sostenitore della riforma è fiorentino, vuoi perché fin dal 1973 si inizia l'iter per la realizzazione del nuovo carcere di Sollicciano, la cui lunga gestione risente senza dubbio delle vicende della riforma penitenziaria, prima maggiormente disponibile all'apertura verso nuovi orizzonti, poi subito revisionata verso la limitazione di ogni tipo di innovazione. In questo clima nell'aprile del 1983 esce il primo numero della IV serie de «La Nuova Città», la rivista che Michelucci ha promosso fin dal 1945. Una nuova serie che nasce come Quaderni della Fondazione a lui intitolata fin dal 1974, con lo scopo di promuovere ricerche e studi architettonici e urbanistici con riferimento alle strutture sociali per l'istruzione, la salute e la devianza.

Nella pagina precedente

86. Giovanni Michelucci, Fondazione Michelucci, «Il Giardino degli Incontri» presso il Carcere di Sollicciano, Firenze, 1989-2007, vista dello spazio interno (Foto Archivio Fondazione Michelucci)

Non stupisca dunque se proprio su scuole, ospedali e carceri, verterà la materia privilegiata di indagine dell'ultimo Michelucci, perché proprio nello spazio delle strutture sociali si acuisce la crisi della convivenza civile. In questo nuovo primo numero che si intitola emblematicamente "carcere e città", Michelucci scrive un editoriale che in pratica è il porgere "Un problema al posto di una presentazione", come il sottotitolo dell'editoriale stesso recita. "Da che parte sto?"¹⁶ è invece il titolo dell'editoriale, nel quale Michelucci dice chiaramente sull'argomento, di non avere da proporre nessuna soluzione di ordine generale, ma solo la revisione dello stesso concetto di città, di cui il carcere, come istituzione e come edificio, è soltanto un frammento. Si legge infatti:

«La devianza, come ogni condizione umana, presenta le sue componenti creative e distruttive, profondamente intrecciate; ma una società che sappia guardare con fiducia e coraggio dentro se stessa è anche in grado di trasformare stimoli di per sé disgreganti in una forma di vita più libera»¹⁷.

Quindi una città ripensata in modo da ospitare forme più morbide di contenimento, dislocate e integrate nelle sue parti come elementi vitali e non come bubboni da espellere e recingere cercando di dare priorità nella sua visione e nella sua realizzazione, al «tentativo di demolire faticosamente le barriere mentali che ci precludono di vedere il nuovo»¹⁸.

Immettere la visione multidisciplinare nella genesi del progetto d'architettura, è sempre stata una delle radici operative michelucciane, ma nel suo ultimo segmento temporale, l'inserimento di altri sguardi, di altre competenze e di altri contributi, arricchisce la sua progettualità di un paradigma che consente in molti casi di "oltrepassare il confine", ovvero costituendo come lui stesso scrive, «non un modo per cambiare professione», ma solo un modo «per dare un senso nuovo a quello che penso e faccio»¹⁹.

Il successivo nuovo terzo numero de «La Nuova Città» viene dedicato con il significativo titolo di "Architettura e follia", al tema della chiusura dei manicomi e delle ricadute in termini sociali e in termini di spazio che questa azione comporta. Ne viene fuori una visione bellissima nella quale si constata che ogni espressione umana, se regimentata dalla sola regola, non può che produrre aberrazione, se non è invece ampliata, interpretata e fatta funzionare nelle proprie estensioni. Così anche in questo ambito, è la città che deve trovare e dare nuove risposte; una città «che ammetta al proprio interno la follia come una parte ineliminabile della creatività, della rigenerazione della forma o come il sintomo più evidente del malessere della vita quotidiana»²⁰. Quindi nel ribadire l'importanza fondamentale del dialogo, la vera terapia alla follia, è per Michelucci anche lo spazio, ovvero una progettualità che coinvolga nella sua essenza *variabile*, la salvaguardia di ogni reciprocità che ogni manifestazione dell'umano – anche quella meno conforme – possa offrire.

Nella parabola teorica e progettuale compiuta da Michelucci, più volte si sono infranti i confini individuati dalla consuetudine e dalla regola. Ogni volta questa rottura non si è attuata attraverso

¹⁶ Cfr. G. MICHELUCCI, *Da che parte sto?*, editoriale, in «La Nuova Città», IV serie, "Carcere e città", I (1983), pp. 4-9.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 7.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 8.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 9.

²⁰ Cfr. G. MICHELUCCI, *Dal diario di un architetto*, in «La Nuova Città», IV serie, "Città e follia", 3 (1984), p. 4.

gesti eclatanti ne tantomeno pensieri rifondativi, quanto attraverso la dubbiosa messa in atto di azioni e principi di vera e propria corrosione. Principi quindi di resistenza, che insieme ad azioni di lenta variazione e ad un'operatività di mutazione, si sono sempre espressi attraverso una progettualità che in nessun caso è andata ad inficiare l'istituzione che tentavano di corrodere, cercando tutt'al più, una nuova e più fattiva via di relazione con essa.

Emblematico in questo senso, appare il caso del Giardino degli Incontri, costruito all'interno del carcere di Sollicciano, alle porte di Firenze. Un giardino che è un luogo di incredibile forza vitale, sospeso tra potenza e sogno, dove la scabra bellezza dell'insieme si misura con l'intensità del ragionamento che sottende.

Scrive Adriano Sofri a proposito di questo spazio:

«Bel titolo, dapprima mi aveva lasciato circospetto. Un giardino di pietra, in una riserva di cemento e ferro, dalla quale sono banditi alberi ed erba. Poi l'ho visto, sia pure in fotografia, è l'ho trovato bello e favoloso. I bambini ne sarebbero affascinati, ho pensato, e anche gli amanti. E poi dai tronchi di pietra può nascere un fiore: meglio ancora, una coppia di merli può prenderla sul serio, farci il nido, e covare una nidata»²¹.

E fin dagli schizzi, anche a me è apparso evidente il tono favoloso dell'insieme, vuoi perché la sua sezione ha una straordinaria somiglianza con quella dell'Osteria del Gambero Rosso a Collodi, vuoi perché, come del resto in ogni disegno di Michelucci, sembra di muoversi in uno spazio nel quale si possa contemporaneamente percepire la forza del radicamento e il germogliare del pensiero, la possibilità della realizzazione e l'utopia della visione. Quindi le due azioni anche in questo caso si completano e radici nodose emergono dal piano della terra per elevarsi in fusti contorti che si aprono in ramificazioni estese. Tra i rami passa un sistema di collegamenti, percorsi, ballatoi e rampe che come linfa vitale in un sistema circolatorio, porta l'uomo a percorrere l'architettura in differenti piani di vita. Nella traduzione nella realtà, queste nodosità e questa libertà circolatoria aggrediscono e corrodono lo spazio della regola, sia essa quella istituzionale legata alla detenzione, sia essa quella geometrica dell'edificio penitenziario, aprendola invece alla possibilità, inedita per questo contesto, della relazione, dello scambio e della reciprocità.

Come poi le radici michelucciane all'accoglienza possono germogliare in questa architettura è una storia molto semplice. Esse trovano terreno fertile nella riflessione portata avanti da un gruppo di detenuti politici fra i quali si contavano anche degli architetti, che dopo alcuni anni di detenzione speciale avevano intrapreso la strada di una possibile integrazione tra carcere e città. Carcere ricordiamolo, nei confronti del quale Michelucci porta avanti nel tempo, al pari di qualunque altra istituzione assertiva e totale, una sorta di personale obiezione di coscienza, ovvero un manifesto rifiuto a progettare questi spazi se non pensati all'interno di un più ampio ragionamento di revisione sulla città.

Nelle pagine successive

87. Giovanni Michelucci, Fondazione Michelucci, "Il Giardino degli Incontri" presso il Carcere di Sollicciano, Firenze, 1989-2007, vista dello spazio esterno (Foto Archivio Fondazione Michelucci)

²¹ Cfr. A. SOFRI, *Piccolo dizionario per i lettori*, in «La Nuova Città», VIII serie, "Dal Carcere", 8-10 (2004/2005).





La riflessione dei detenuti viene mossa dalle molte difficoltà riscontrabili negli spazi e nelle modalità di colloquio con i familiari, soprattutto rispetto ai bambini. Per questo viene individuato all'interno del penitenziario un pezzo di terreno di circa 5000 mq senza nessuna utilizzazione, stretto tra il muro di cinta esterno, l'edificio originario destinato ai colloqui e il campo sportivo dei sorveglianti e viene contattato Michelucci che a più di 90 anni accetta con molto entusiasmo l'idea di progettare questo luogo di erosione, da costruire sul confine tra la città e il suo carcere. L'esperienza inizia nel 1985 con il vecchio architetto che varca i cancelli di Sollicciano per incontrare i detenuti e si protrae per i 5 anni successivi, in un migliorato clima generale indotto dalla Legge Gozzini. Durante questa fase, l'idea si affina attraverso gli incontri con i detenuti e con i pochi materiali a disposizione, prende corpo la visione di uno spazio destinato al tema dell'incontro che anche in una realtà così particolare come quella del carcere, mostra la sua inalienabile natura umana.

Proprio nella struttura di Sollicciano, si ha nel 1987 la presentazione pubblica del progetto, elaborato sia in carcere che direttamente alla Fondazione, anche se il progetto finale nella sua versione definitiva viene consegnato solo nel novembre del 1990, appena un mese prima della morte del suo progettista. Troppo lungo sarebbe addentrarsi nell'altalena di speranze e fallimenti che il destino di questo progetto subisce prima della sua realizzazione iniziata solo nel 1999, traducendo e adeguando il progetto esecutivo elaborato dal Collegio degli Ingegneri di Firenze con la collaborazione della Fondazione Michelucci.

Nel 2007 a distanza di 20 anni dalla presentazione del progetto, si conclude l'intervento che allo stato attuale risulta formato dal giardino vero e proprio e da un edificio longitudinale collegato alle strutture esistenti del carcere. La volumetria dell'edificio è generata dall'estrusione della sezione rappresentata negli schizzi iniziali, tradotta poi nel reiterarsi di espressivi pilastri arborescenti in cemento armato che sorreggono una copertura con segmenti di pendenza diversa, in modo che si possa ricavare delle asole di luce, che filtrando tra i "rami", gioca a macchiare le superfici dell'interno. Alla base degli alberi di cemento, annidate tra le radici, senza una posizione geometrica prestabilita, sono state realizzate delle sedute in cemento rivestite in maioliche colorate, destinate ai colloqui. Ogni colloquio si svolge all'interno di un piccolo spazio definito dalla fluidità della panca, isolato e custodito dal tronco, protetto dalla radice, sottolineato dai rami, ma ognuno di questi spazi, assume grazie all'architettura, oltre ad una dimensione privata, anche una dimensione collettiva. Un luogo dove le singole voci, i singoli rumori, gli sguardi, gli affetti, i segreti, riescono a mettere insieme intimità e coralità, creando il battito di una pulsazione comune che ha la forza di avvicinare la sua essenza spaziale, all'idea della città.

Fuori da questo spazio coperto si estende il giardino che prolunga all'esterno il tema dell'incontro, organizzato in un fluido incedere di percorsi che terminano nell'episodio del teatro all'aperto. Nel verde dimora l'ulivo, il leccio, il gelso e il salice, mentre le materie dei piccoli manufatti come

il pergolato, il ponticello e i vialetti, sono il legno e il cotto, a riportare all'interno di questo ambiente, il medesimo carattere spontaneo dell'ambiente circostante.

Il Giardino degli Incontri è un'opera anomala nel panorama dell'architettura contemporanea. Mettendo insieme il piano del sogno e quello della possibilità, indica la straordinaria forza dell'idea che contiene e che la legittima e che partendo dall'uomo per ritornare all'uomo, mette in circolo le sue infinite componenti senza retorica e clamore alcuno. Non nega l'istituzione per la quale viene pensata, ma ne forza impercettibilmente le regole, ne altera le modalità, ne varia la sua fruizione, sposta insomma il fuoco della sua percezione, dalla certezza di un pensiero semplice, alla possibilità di un pensiero complesso. Un'opera che riportando il fluire della vita in un ambito deputato invece alla sua costrizione, lascia aperta con la sua corrosione, la possibilità di scorgere nelle sue forme, nei suoi spazi, ma anche negli sguardi, nelle voci, negli affetti e nell'intima coralità di ogni incontro, l'inatteso e fugace manifestarsi della poesia.

BIBLIOGRAFIA

- Alle radici di Giovanni Michelucci*, a cura di G.B. Bassi, Firenze, Alinea Editrice, 1992
- E. BALDUCCI, *La città integrata*, in «Testimonianze», 76-77 (1965), pp. 417-418
- E. BALDUCCI, *L'uomo planetario*, Firenze, Edizioni Cultura della Pace, 1990
- E. BALDUCCI, *Un dialogo tra memoria e utopia*, in *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, a cura di R. Bellini, Firenze, Artificio, 1991, pp. 33-40
- G. BELTRAMINI, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei disegni e delle stampe* (Firenze 1953-1956), in *Carlo Scarpa Mostre e Musei 1944-1976*, a cura di G. Beltramini, Milano, Electa, 2000, pp. 154-159
- F. BORSI, *Giovanni Michelucci*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1966
- F. BORSI, *Michelucci: memorial michelangiolesco sulle apuane*, in «L'Architettura. Cronache e storia», 224 (1974), pp. 77-79
- A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci*, Milano, Electa, 1990
- R. CASSIGOLI, *Giovanni Michelucci. Abitare la natura*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991
- E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1985
- C. CRESTI, *Scritti per Giovanni Michelucci*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2001
- C. CRESTI-A. GIOLI-L. MACCI-G. MAGGIORA-U. TRAMONTI-E. BONAFEDE-F. FABBRIZZI-A. TOTI, *Firenze 1945-1947 I progetti della ricostruzione*, Firenze, Alinea Editrice, 1995
- T. DE CHARDIN, *Il fenomeno Umano*, Milano, Il Saggiatore, 1938
- M. DEZZI BARDESCHI, *Giovanni Michelucci. Un viaggio lungo un secolo: disegni di architettura*, Firenze, Alinea, 1988
- M. DEZZI BARDESCHI, *Giovanni Michelucci. Il progetto continuo*, Firenze, Alinea, 1992
- F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Firenze, Alinea, 2008
- F. FABBRIZZI, *1953 Michelucci, Gardella e Scarpa agli Uffizi Un lavoro di Muratore*, in «Firenze Architettura», 2 (2002), pp. 80-89
- F. FABBRIZZI, *Trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico 1972-1975 Giovanni Michelucci e il Memorial michelangiolesco*, in «Firenze Architettura», 1 (2005), pp. 146-153
- V. FONTANA, *Michelucci idee per la città*, Ravenna, Essegi, 1986
- Giovanni Michelucci Disegni 1935-1964*, a cura di FONDAZIONE GIOVANNI MICHELUCCHI, Reggio Emilia, Diabasis, 2002
- Giovanni Michelucci. Dove si incontrano gli angeli*, a cura di G. Cecconi, Firenze, Carlo Zella Editore, 2000
- Giovanni Michelucci un viaggio lungo un secolo*, a cura di M. DEZZI BARDESCHI, Firenze, Alinea, 1988
- Gli Uffizi. Studi e ricerche. 12. Interventi Museografici e progetti*, Firenze, Centro Di, 1994

A. GODOLI, *Michelucci e gli Uffizi*, in *Gli Uffizi Studi e Ricerche 12 Interventi museali e progetti*, Firenze, Centro D, 1994, pp. 51-55

G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino, ERI-Edizioni RAI, 1968

G.K. KOENIG, *L'esperienza organica in Italia e la 'scuola fiorentina'*, in «Casabella», 337 (1969), pp. 8-17

K. JASPERS, *Psicologia delle visioni del mondo*, tradotto da V. Loriga, Roma, Astrolabio, 1950 (edizione originale 1919)

La città del dialogo, numero monografico di «Testimonianze», 76-77 (1965)

G. LA PIRA, *La città-tenda*, in «Testimonianze», 76-77 (1965), p. 468

Lettera ad una professoressa, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967

L. LUGLI, *Giovanni Michelucci il pensiero e le opere*, Bologna, Casa Editrice Riccardo Pàtron, 1966

M. LUPANO, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», 720 (1990), p. 21

Michelucci per la città. La città per Michelucci, catalogo della mostra (Firenze, Palazzina Reale della Stazione S.M. Novella 26 gennaio-16 febbraio 1991), a cura di C. CRESTI-D. CARDINI-E. BALDUCCI, Firenze, Artificio, 1991

G. MICHELUCCI, *Affacciato alla finestra*, in «L'Arca», 48 (1991), pp. 4-9

G. MICHELUCCI, *Colloquio con una grande finestra*, poesia Novembre 1990, in *Michelucci per la città. La città per Michelucci*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzina Reale della Stazione S.M. Novella 26 gennaio-16 febbraio 1991), a cura di C. CRESTI-D. CARDINI-E. BALDUCCI, Firenze, Artificio, 1991, p. 75

G. MICHELUCCI, *Da che parte sto?*, editoriale, in «La Nuova Città», IV serie, «Carcere e città», I (1983), pp. 4-9

G. MICHELUCCI, *Dal diario di un architetto*, in «La Nuova Città», IV serie, «Città e follia», 3 (1984), p. 4

G. MICHELUCCI, *Felicità dell'architetto*, in «Domus», 234 (1949)

G. MICHELUCCI, *Gli Uffizi. Progetti per il nuovo museo. Studi e Ricerche*, in «Pieghevoli», 8

G. MICHELUCCI, *Il linguaggio dell'architettura*, in *Giovanni Michelucci*, a cura di C. BUSCONI, Roma, Officina, 1979.

G. MICHELUCCI, intervista di M. LUPANO, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», 720 (1990), p. 21

G. MICHELUCCI, *La città del dialogo*, in «Testimonianze», 76-77 (1965)

G. MICHELUCCI, *La città e la chiesa*, in «Testimonianze», 76-77 (1965)

G. MICHELUCCI, *La città variabile*, in «La Nuova Città», 13 (1954), pp. 3-10

G. MICHELUCCI, *La città variabile*, in *Giovanni Michelucci*, a cura di F. BORSI, Firenze, LEF, 1966, p. 89

G. MICHELUCCI, *La felicità dell'architetto 1948-1980*, Pistoia, Tellini, 1980

G. MICHELUCCI, *Le infrastrutture comunitarie: ipotesi e progetti*, intervista a cura di F. NALDI, in *La città di Michelucci*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 30 aprile-30 maggio 1976; Pistoia, Palazzo Cominale, 18 giugno-31 luglio 1976), a cura di E. GODOLI-F. NALDI, Firenze, Perretti, 1976, pp. 146-147

G. MICHELUCCI, *Punti interrogativi. Intonazione degli edifici all'ambiente*, in «Urbanistica», (1951)

F. NALDI, *Centro Sperimentale del marmo dedicato a Michelangelo Focci di Pianza (Carrara) 1972-1975*, in *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, a cura di E. GODOLI, Fiesole, 1976, pp. 183-190

P. PORTOGHESI, *Imparare dalla natura*, in *Michelucci per la città. La città per Michelucci*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzina Reale della Stazione S.M. Novella 26 gennaio-16 febbraio 1991), a cura di C. CRESTI-D. CARDINI-E. BALDUCCI, Firenze, Artificio, 1991, p. 18

F. PRIVITERA, *Disegnare dialoghi. Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Pontedera (PI), Bandecchi & Vivaldi Editori, 2008

L. QUARONI-S. DI PASQUALE-G. LANDUCCI, *Giovanni Michelucci la pazienza delle stagioni*, Firenze, Vallecchi, 1980

E.N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milano, 1963

BIBLIOGRAFIA

R. SALVINI, *Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi*, in «Casabella-Continuità», 214 (1957)

P.C. SANTINI, *L'ultimo Michelucci e un'idea per Michelangelo*, in «Ottagono», IX, 34 (1974), p. 103

G. SCOTT, *L'Architettura dell'umanesimo: contributo alla storia del gusto*, Bari, Laterza, 1939

A. SOFRI, *Piccolo dizionario per i lettori*, in «La Nuova Città», VIII serie, "Dal Carcere", 8-10 (2004/2005)

B. Zevi, *Michelangelo sotto la tenda*, su «L'Espresso» del 23 novembre 1975

P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Roma-Bari, Laterza, 1991



88. Ritratto di Giovanni Michelucci nella sua casa a Roma, 1936

INDICE

UNA PREMESSA	3
--------------	---

CAPITOLO PRIMO. VARIABILITÀ

I.1	Radici	7
I.2	La <i>Nuova Città</i>	13
I.3	Agli Uffizi: «un lavoro di muratore»	21
I.4	L'edificio si fa città. Tre opere	31
I.5	La scala urbana della <i>variabilità</i>	43

CAPITOLO SECONDO. LA VIA MINORE

II.1	La sensibile interpretazione dei luoghi	51
------	---	----

CAPITOLO TERZO. UOMO, NATURA E ARCHITETTURA

III.1	Le figure del progetto tra architettura e natura	67
III.2	<i>Trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico</i>	87

CAPITOLO QUARTO. LO SPAZIO DEL DIALOGO

IV.1	Architettura, città, accoglienza	99
IV.2	Giovanni Michelucci, Ernesto Balducci. Frammenti di un dialogo sull'uomo e la città	103
IV.3	Un racconto tra due scene. Rileggere <i>Brunelleschi Mago</i>	115
IV.4	Spazi d'erosione. Dalla radice esistenziale al <i>Giardino degli Incontri</i>	123

BIBLIOGRAFIA	137
--------------	-----

ARCHITETTI DEL NOVECENTO. STORIA E ARCHIVI

SERIE "STORIA"

La collana è diretta da
Ulisse Tramonti

Comitato scientifico
Gianluca Belli
Vilma Fasoli
Gianna Frosali
Roberto Fuda
Ezio Godoli
Elisabetta Insabato
Ewa Karwacka
Concetta Lenza
Maria Luisa Masetti
Ettore Sessa
Michela Sessa
Stefano Zagnoni

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI

1.
Leonardo Ricci
Architetto “esistenzialista”
Corinna Vasić Vatovec
prima edizione 2005
2.
Leonardo Savioli
Ipotesi di spazio: dalla “casa abitata” al “frammento di città”
Carolina De Falco
prima edizione 2012
3.
Arte e architettura
L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli
Letizia Nieri
prima edizione 2012
4.
Angiolo Mazzoni in Toscana
a cura di Milva Giacomelli, Ezio Godoli, Alessandra Pelosi
prima edizione 2013
5.
Giovanni Michelucci
Lo spazio che accoglie
Fabio Fabbrizzi
prima edizione 2015

Finito di stampare in Italia nel mese di aprile 2015
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

ARCHITETTI DEL NOVECENTO GIOVANNI MICHELUCCI

FABIO FABBRIZZI

Sull'accoglienza delle relazioni e sulla loro molteplice fisicizzazione, Michelucci imposta una visione del progetto che è sicuramente tra le più innovative dell'intero Novecento. Ovvero, quel suo pensare la forma dell'architettura come un valore transitorio, mutevole e variabile, come variabili e mutevoli lo sono nel tempo le condizioni necessarie per legittimarla, rimane un fatto unico nella composizione dello spazio. Uno spazio, il suo, che plasmato dalla pulsazione vitale dei flussi della città, orientato dalle misure e dalle figure dei contesti e coerentemente indotto dalla natura dei paesaggi, appare felicemente lontano dalla ricerca di un formalismo fine a se stesso che si è quasi sempre imposto sulle altre ragioni del progetto.

Da qui l'attualità di Michelucci e della sua progettualità, capace di offrire uno sguardo su quella immensa e spesso dimenticata potenzialità che l'architettura possiede nell'accogliere relazioni e nel costruire dialoghi, i quali, basandosi su un riscoperto senso del futuro possono invitarci a riflettere sulla necessità di provare a riportare l'uomo al centro dei nostri interessi.